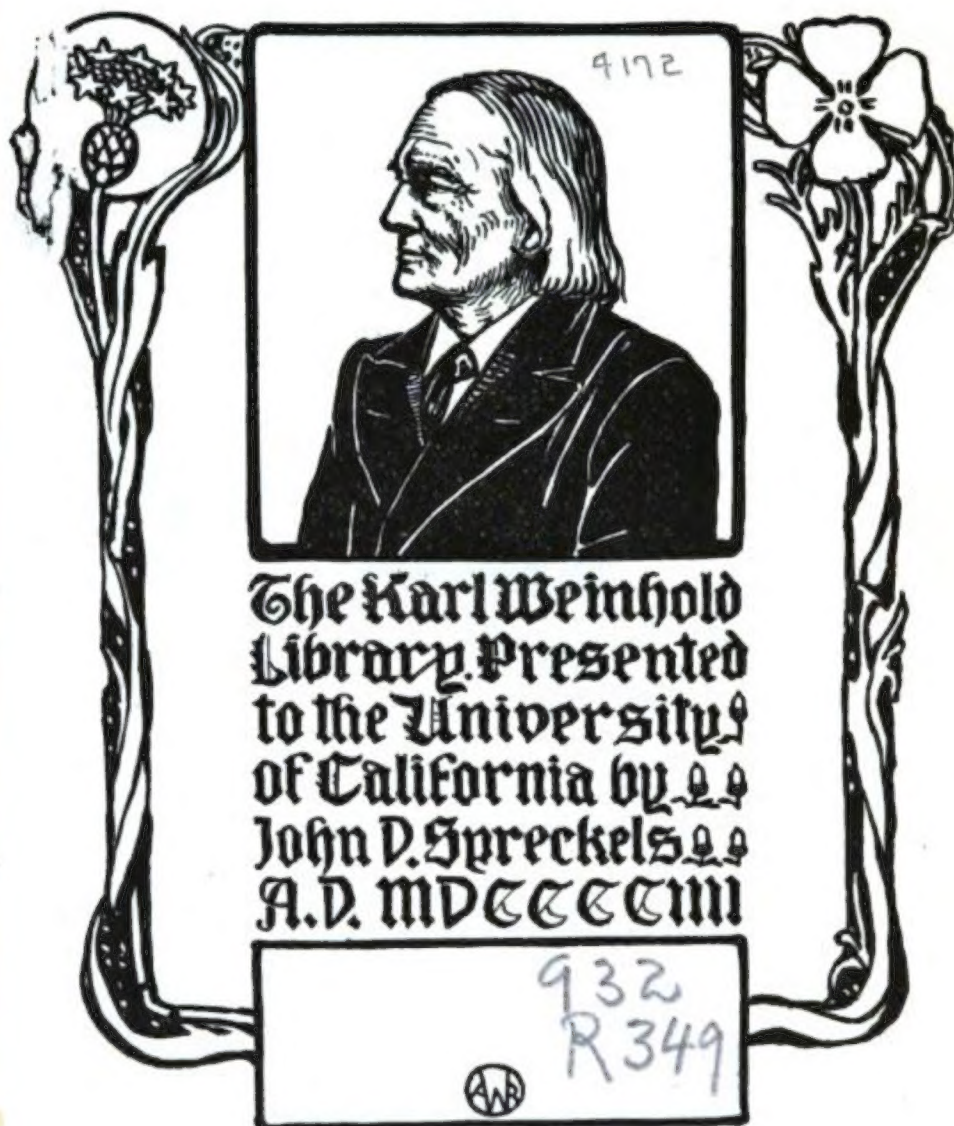


Shakespeare...

Eugen Reichel

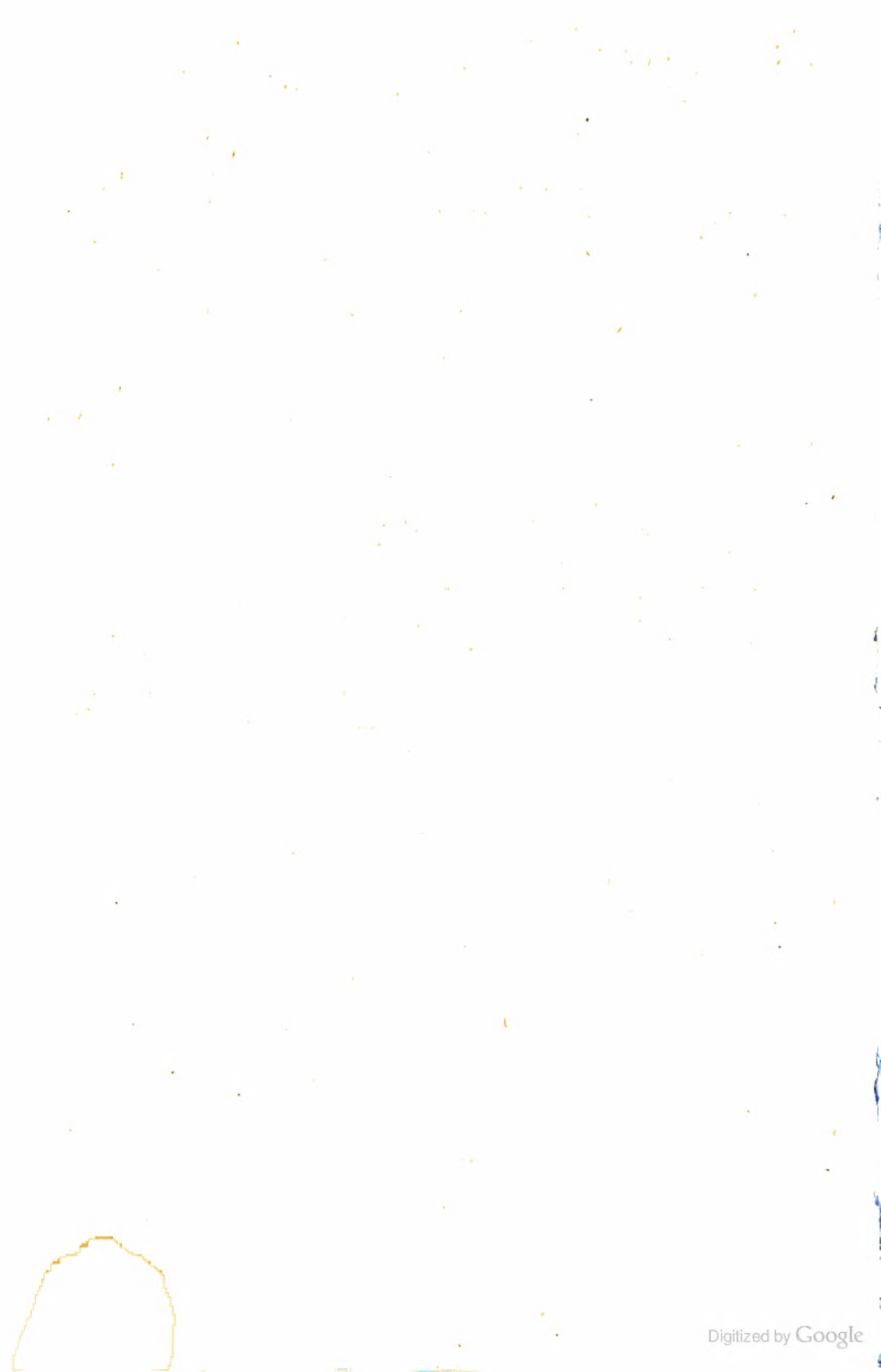


4172

The Karl Weinhold
Library Presented
to the University
of California by
John D. Spreckels
A.D. MDCCCIII

932
R349





Shakespeare-Litteratur.

Tadeln ist leicht; loben ist leichter. Ein Lob
stichhaltig zu begründen macht Mühe. Ein ver-
nichtendes Urteil unwiderleglich festzustellen ist
ungemein schwer und kann eine Herkulesarbeit
sein.



Shakespeare-Litteratur

VON

Eugen Reichel.



Stuttgart.

Verlag von Adolf Bonz & Comp.

1887.

„Nur das Eine ist daran wunderbar, daß der Gedanke dazu und der Verdacht gegen alles bisher für wahr Gehaltene jemand hat bekommen können.“

„Novum Organon.“

„Alle falsche Kunst, alle eitle Weisheit dauert ihre Zeit; dann endlich zerstört sie sich selbst; und die höchste Kultur derselben ist zugleich der Zeitpunkt ihres Unterganges.“

Kant.

„Es giebt wenig Menschen, die nicht manche Dinge glauben sollten, die sie bei genauerer Überlegung nicht verstehen würden. Sie tun es bloß auf das Wort mancher Leute, oder denken, daß ihnen die Hülfkenntnisse fehlen, mit deren Erlangung alle Zweifel würden gehoben werden. So ist es möglich, daß ein Satz allgemein geglaubt werden kann, dessen Wahrheit noch kein Mensch geprüft hat.“

Lichtenberg.

Inhalt.

	Seite
<u>Vorwort</u>	<u>VII</u>
<u>Wer schrieb das „Novum Organon“ von Francis Bacon</u>	<u>1</u>
<u>Shakespeares Nachlaß</u>	<u>33</u>
<u>Shakespeares Dramen</u>	<u>217</u>
<u>Der Denker und Künstler</u>	<u>445</u>
<u>Anhang. Einiges über die Anti-Shakespeareianer</u>	<u>481</u>



Vorwort.

Ich möchte die nachfolgenden Kritiken nicht veröffentlichen, ohne mir noch im besondern die vorurteilsfreie und hingebungsvolle Theilnehmung der gelehrten und gebildeten Leservelt zu erbitten. Ich habe wohl nicht nötig zu versichern, daß es sich hier um keine litterarische Schrulle, sondern um sehr ernsthafteste Forschungen handelt, welche in ungeahnter Weise nach den verschiedensten Seiten hin Licht verbreiten und viele unheilvolle Irrtümer berichtigen sollen.

Wie sehr ich auch davon überzeugt bin, daß ich die Wahrheit vertrete, daß ich, indem ich das Falsche und Verderbliche der allgemeinen Verachtung überliefere, dem Echten und Segenbringenden zum Siege verhelpe; wie sehr ich zum andern auch wünsche, daß mir erbitterte Feindschaft von seiten der Vertreter des Überlieferten erspart bleiben möge — so bin ich doch weltkundig genug, um zu wissen, daß mir ein harter Kampf bevorsteht, aus dem zwar die Wahrheit unversehrt und glänzend hervorgehn muß, der aber doch drüben und hüben viel Ungemach bereiten dürfte. Viel wäre schon gewonnen, wenn meine Gegner in mir keinen ehrfurchtlosen Verächter ihrer Bestrebungen sehen, wenn sie mich als einen ihnen nicht unebenbürtigen Arbeiter im Dienste der Wissenschaft und Kunst anerkennen würden.

Man möge versichert sein, daß ich die Fülle von Geist, Scharfsinn und ehrlichen Fleißes, die in der weitaus größten Zahl der Schriften

VIII

über Shakespeare zur Geltung kommt, bewundere, namentlich in Beziehung auf Textkritik ist oft so viel Erstaunliches geleistet worden, daß es vermessen wäre, des Geleisteten nicht mit allergrößter Hochschätzung zu gedenken. Daß die Bemühungen der Gelehrten fast ausschließlich auf dieses philologische Gebiet beschränkt blieben, mag man immerhin bedauern; aber ich wüßte nicht, wie sich die Forscher unsres Jahrhunderts anders hätten bewähren sollen, da sie sich der zu einer unmeßbaren Erscheinung gewordenen Gestalt des Engländers gegenübergestellt sahen. Sie haben ehrlich und unermüdlich getan, was ihres Amtes war; und den Dank für ihren Fleiß und ihre Hingebung soll Niemand ihnen vorenthalten. Es ist immer nur dem Einzelnen gegeben Rätsel zu lösen, Geheimnisse zu enthüllen, erhöhte Gesichtspunkte für die Beurteilung von Geisteswerken zu gewinnen — aber die Arbeit der vielen andern ist deshalb nichts weniger als wertlos. Es giebt überhaupt keine Geistesarbeit, wenn sie wirklich Geistesarbeit ist, die zweck- oder wertlos genannt werden dürfte. Wie im gesellschaftlichen Verkehr der letzte, armeligste Arbeiter ein notwendiges, unentbehrliches und daher höchst wertvolles Glied im Gefüge des ganzen sich durch sich selbst ordnenden Gemeinwesens ist, so ist in der höheren Welt des Geisteslebens jede, auch die scheinbar wichtigste oder wohl gar irgend einer Wahrheit widerstrebende Leistung von Bedeutung; denn alles, das Größte wie das Kleinste, das Gute wie das Schlechte, steht zu einander in irgend einer, wenn auch vielleicht nicht immer oder nicht gleich zu erkennenden Beziehung. So wäre ohne die rastlose Arbeit der Shakespeare-Gelehrten, selbst ohne ihre Irrtümer die Gewinnung dessen, was ich biete, jedenfalls gar nicht möglich gewesen; da nur die unausgesetzte Beschäftigung der würdigen Männer mit ihrem Idol die Teilnahme für die Werke des Engländers lebendig erhielt, nur die unausgesetzten Bestrebungen auf ein bestimmtes Ziel dahin führen konnten, dieses Ziel endlich als das zu erkennen, was es in Wahrheit ist.

Ich fühle mich nicht wenigen dieser Männer verpflichtet, auch wenn ich ihnen widersprechen muß und zuweilen mit Worten widersprechen muß, die vielleicht manchem zu scharf klingen. So hoffe ich denn, daß der größere Teil der Vertreter des Alten groß genug denken wird, um alle kleinlichen Bedenken von sich fern zu halten und, ohne darüber zu streiten, wer von uns der Klügere sei, nur danach zu trachten, der Wahrheit zum Siege zu verhelfen.

Lichtenberg schrieb einmal an Bürger, als er ein „gelehrtschlechtes“ Buch über Kant gelesen hatte: „Das ganze Raisonnement gegen Kant läuft darauf hinaus: Wenn Kant recht hätte, so hätten wir ja unrecht. Da nun aber dieses nicht wohl sein kann, indem unserer so viele gelehrte, tätige und rechtschaffene Männer sind, so ist sonnenklar, daß Kant unrecht hat. Q. E. D.“ Ob mir eine solche „Demonstration“ erspart bleiben wird?

Ich kann es schließlich nicht unterlassen, dem edlen Gelehrten, welcher die Drucklegung meines Werkes in der entschiedensten Weise bestrwortete, sowie meinem Herrn Verleger für seine vorurteilsfreie Opferfreudigkeit meinen wärmsten Dank auszusprechen.

Berlin, im August 1886.

Eugen Reichel.

Wer schrieb
daß
„Novum Organon“ von Francis Bacon?

Eine Studie.

„Die gemeinsten Meinungen und was
Jedermann für ausgemacht hält, verdient
oft am meisten untersucht zu werden.“

Sichtenberg.





„Wer mit allem Fleiß und im besten Glauben sein *Novum Organon* oder eines seiner andern Werke studiert und einem seiner Gedanken mit der nötigen Geduld und Beharrlichkeit auf allen Umwegen und in allen Windungen nachgeht, der wird unfehlbar finden, daß derselbe im Ursprünge einer lustig hervorsprudelnden Quelle gleicht, die in ihrem Lauf grüne, mit Blumen bedeckte Wiesen, schattige, kühle Wälder verspricht und zu einem Bach, welcher Mühlen treibt, und zuletzt zu einem Strom, der Schiffe trägt, zu werden verspricht, die aber den Wandrer, der ihr folgt, in eine Einöde ohne alles Leben leitet und sich zuletzt im dürren Sande verläuft. Im Anfang hält man dies für zufällig und denkt sich, ein zweiter und dritter Versuch werde in andern Richtungen zu etwas Lohnenderem führen; allein zuletzt überzeugt man sich, daß alles nur Theaterdekorationen sind. Man merkt endlich die Absicht und schämt sich, daß man sich so gröblich täuschen ließ.“

Diese vernichtenden Worte Justus von Liebig's lesen wir in dem 1863 erschienenen Schriftchen „Über Franz Baco von Verulam und die Methode der Naturforschung“, mit welchem der große Chemiker das Verdammungsurteil über den Philosophen und Forscher Bacon aussprach, dessen sittlicher oder vielmehr unsittlicher Charakter längst gebrandmarkt war.

Mußte man es nun mit großer Freude begrüßen, daß endlich von wissenschaftlicher Seite die ganze Hohlheit und Widerwärtigkeit der baconischen Forschungsweise aufgedeckt worden, so hatte man dessen ungeachtet einigen Grund, Liebig den Vorwurf zu machen, daß er gewissermaßen das Kind mit dem Bade verschüttet; denn darüber konnte, durfte man nicht hinwegsehen, daß in dem „*Novum Organon*“ ein

unzerstörbarer Kern vorhanden, daß sich in ihm trotz Allem auch ein klar- und freidentender Geist offenbare.

Ohne Zweifel war Liebig der gründlichste Leser des berühmten Buches gewesen; er hatte sich nicht verblüffen lassen und mit dem Vorurteil von der großen historischen und wissenschaftlichen Bedeutung des weiland Lord-Kanzlers gründlich gebrochen — vielleicht zu gründlich, weil er das merkwürdige Buch am Ende doch nicht gründlich genug angesehen hatte. Denn gerade einem so geisteskräftigen Forscher, wie Liebig, hätte wohl eine letzte, eingehendste, und vor allen Dingen argwöhnische Prüfung zu denken gegeben.

Die Zwiespältigkeit in dem Wesen des Buches und seines Autors war ihm nicht entgangen — hier ein ursprünglicher Geist, welcher der Scholastik mit entschiedenster Unerbittlichkeit gegenübertrat; dort ein tief in der Scholastik stecender Flunkerer, der in seinen Urteilen über die Arbeiten und Errungenschaften seiner Zeitgenossen sich „sein eignes wissenschaftliches Todesurteil“ *) sprach. Diese Zwiespältigkeit war ihm, wie gesagt, nicht entgangen; aber wie er die Natur, welche er in dem Buche zu finden gehofft, schließlich für Theaterdekorationen zu halten sich veranlaßt fühlte, so mochte er zulezt in dem gefeierten Philosophen einen gewandten Schwindler sehen, der es verstanden, je nach Bedürfnis verschiedene Rollen zu spielen. Er fand nur, daß man „Bacon's Geschicklichkeit in der Wahl und Anwendung der Mittel, welche er in Bewegung setzt und benutzt, um einen tiefen Eindruck auf den Geist der Gesellschaft zu machen, für die er seine Werke schreibt, seine Bewunderung nicht versagen könne“; daß er „ein scharfblickender Mann“ gewesen, der es verstanden „die geistige Bewegung seiner Zeit zu seinem persönlichen Nutzen auszubeuten“. Und obschon der Charakter dieses „Erneuerers der Künste und Wissenschaften“ ihm kein Geheimnis war; obschon er wußte, daß der Mann der „bodenlos nichtswürdigen Gesinnung“ nicht nur ein falscher Freund, ein unredlicher Beamter, ein plumper, schamloser Schmeichler, ein Streber, Böller und Borger, sondern auch als Schriftsteller ein unredlicher „Aneigner“ und Verleumder gewesen war, „ein Mann, der in der Wissenschaft kein Verdienst Anderer anerkannte, der keinen Namen nannte, ohne ihn in den Staub

*) Liebig. U. a. D.

zu ziehen“, der „niemals den Verfasser eines Werkes, das er zu seiner Beute machte, erwähnte, noch ihm ein gutes Wort gab für das, was er von ihm empfing“ — so kam ihm doch nicht der Argwohn, daß dieser unfähige und sittenlose „Forscher“, dieser spitzblübisch-dilettantische Schriftsteller vielleicht nicht nur im Einzelnen seine Plündereien getrieben, sondern sich auch das Werk eines Andern kurzweg angeeignet und den edlen Wein mit seinem abgestandenen Wasser versetzt haben mochte.

Es ist um so unbegreiflicher, daß auch Viebig den tatsächlich vorliegenden Betrug nicht zu erkennen vermochte, als er so plump wie möglich ausgeführt worden; als der Betrüger, obschon er ein gewitzter, im praktischen Leben sehr gewandter und in den zu jener Zeit, auf den orthodoxen Universitäten gepflegten Wissenschaften nicht unbewandter Mann war, zu wenig Geist besaß, um das Gestohlene sich wirklich aneignen zu können, vielmehr in dummer Weise das ihm Vorliegende nur ganz oberflächlich mit Zusätzen versah und nicht einmal soviel Urtheil besaß, um einzelne, für den Gegenstand selbst unwichtige, aber für ein feines Ohr verräterische Sätze zu unterdrücken, da er deren psychologische Bedeutung nicht zu erkennen vermochte.

Ja, wenn man nur die drei Titel, welche das „Novum Organon“ liefert, genauer angesehen, so hätte man Verdacht schöpfen müssen. Oder will es in einem so anspruchsvoll auftretenden Buche nichts bedeuten, wenn aus der „Erneuerung der Wissenschaften“, der „wahren Anleitung zur Erklärung der Natur“ urplötzlich „kleine Sätze über die Erklärung der Natur und die Herrschaft des Menschen“ werden?!

Dieser letzte Titel, mit seinem seltsamen „über“, entspricht zwar der „Philosophie“ Bacon's, welche bekanntlich „auf das Praktische, den Nutzen für das Leben, auf die Werke ging“ *), wie „sein Streben dem Reichtum, Ansehen, der Grafenkrone, dem Scepter im Unterhause, dem großen Siegel, schönen Gärten, reichem Tafelgeschirr, schönen Tapeten, Juwelen und Geld zugewandt war“ **). Aber warum hielt er denn mit dieser Hinweisung auf „die Herrschaft des Menschen“, die ihm so geläufig war wie das Prahlen, Lügen und Verleumden, gelegentlich zurück? Warum bildete er einmal den Titel so, daß man voraussetzen

*) J. S. von Kirchmann.

***) Macaulay.

mußte, es komme ihm nur auf das reine Erkennen an, und ein andresmal so, daß man über das, worum es ihm, dem bornierten „Praktiker“ wirklich zu thun war, nicht in Zweifel bleiben konnte? Warum bezeichnete er das Werk, von dem das „Novum Organon“ ein Teil ist, als eine „Erneuerung der Wissenschaften“, da ihm doch eigentlich nur die „Künste“ des Schweißes wert erschienen und er einmal ausdrücklich darauf hinwies, daß „die Menschen aus Begierde nach Wissen gefallen seien“ *)? Hatte er jene Titel fertig vorgefunden und es nicht für nötig erachtet, sie zweckentsprechend umzuändern?

Aber was wollen Titel bedeuten! Treten wir daher dem Buche selbst Schritt für Schritt näher.

Ich habe bereits jene Sätze erwähnt, deren psychologische Bedeutung Bacon nicht sollte erkannt haben. Sehen wir sie uns einmal an.

Nachdem im „Vorbericht“ darauf hingewiesen worden, daß es unmöglich sei, die Irrtümer, in die der menschliche Geist gefallen, so lange er sich selbst überlassen war, durch die eigne Kraft des Verstandes und die Hilfsmittel der Dialektik zu berichtigen, sondern daß hierzu andere Hilfsmittel nötig seien, daß man auf der ganzen Linie von Neuem beginnen und von den richtigen Grundlagen aus eine allgemeine Erneuerung der Wissenschaften sowie aller menschlichen Lehren versuchen müsse, lautet es dann wörtlich:

„Auch weiß ich wohl, wie einsam ich mit solchem Unternehmen stehe, und wie schwer und unwahrscheinlich es ist, hier Zutrauen zu gewinnen. Trotzdem mag ich weder den Gegenstand, noch mich selbst

*) Vorrede zur Instauratio. Ich merke hier bei Gelegenheit an, daß in dem ersten Teile des Gesamtwerkes, „de augmentis et dignitate scientiarum“, (der 1623 erschien und nicht, wie Eugen Dühring angiebt, vor 1620) der Vorwurf, den die Theologie der Wissenschaft mache, daß die Menschen aus Begierde nach ihr gefallen seien, daß das Wissen aufblähe, mit Entschiedenheit zurückgewiesen wird. — Ich habe wohl kaum nötig, hier auch an das bedeutende Wort: „Knowledge is power“ zu erinnern; es ist einleuchtend, daß dieses Wort nicht von dem Manne herrührt, der die „Begierde nach Wissen“ verdammt. Man wende jedoch das berühmte Wort nicht gegen meine Kritik an! Die „Macht“, an welche der Philosoph hier denkt, ist etwas Andres als die „unbeschränkte Macht des Menschen zu allen Werken“, von welcher Bacon gelegentlich faselt.

aufgeben und ich will den Weg betreten, auf dem allein der Geist weiterkommen kann."

Man lese diese Worte nüchternen Sinnes und frage sich: wer kann sie geschrieben haben? Ein mitten in der Gesellschaft stehender, von politischem Ehrgeiz und Eitelkeiten aller Art erfüllter, gewandter und stumpfsinniger Aristokrat, der von den neuen Entdeckungen, die zu jener Zeit „beinahe jeder Tag brachte" *), nicht nur nichts wußte, sondern nichts wissen wollte, sie vielmehr geradezu bestritt? — Alles in uns sträubt sich dagegen. Hier spricht ein echter, ungeschminkter und unbefangener Mensch, der wirklich weiß, wie einsam er (natürlich nicht anno 1620!) mit seinem Gedanken dasteht, und was er opfert, wenn er „weder den Gegenstand noch sich selbst aufgeben" mag; hier spricht ein erkenntnisfreudiger Geist, der weder an die „Macht" des Menschen, noch an die „Haufen von Werken" denkt, welche den materiellen Wohlstand der Menschheit fördern sollen, sondern einzig und allein an den Weg (theoretisch), auf dem der Geist weiterkommen kann; hier spricht derselbe Mensch, der in § 90 des ersten Buches erklärt:

„Die Vorlesungen und Übungen sind auf den Akademien so eingerichtet, daß es Niemand leicht bekommt, etwas anderes, als das Gewohnte zu bedenken und zu betrachten. Unternimmt es einmal Einer oder der Andere, seine Urteilskraft frei zu gebrauchen, so muß er die Arbeit allein unternehmen, und der Verkehr mit den andern nützt ihm nichts. Aber selbst, wenn er das erträgt, wird er doch erfahren, daß dieser Eifer und diese Großherzigkeit ihm schwere Hindernisse für sein Fortkommen bereiten. Denn an diesen Orten ist die wissenschaftliche Ausbildung wie eine Gefangne auf die Schriften einiger Autoren beschränkt, und der, welcher davon abweicht, wird sofort als ein unruhiger Kopf, der nach Neuerungen strebe, verschrieen." — Von Bacon aber haben wir nie gehört, daß er als „unruhiger Kopf" in Verruß gestanden. Und wenn auch Kuno Fischer meinte, daß Bacon sich schon als sechszehnjähriger Jüngling (1577) der scholastischen Philosophie entfremdet gefühlt habe, so ist doch leider „eine Schrift, die darüber Zeugnis ablegen könnte, verloren gegangen" (!); während wir andererseits einige Kenntnis davon besitzen, daß der zum bürgerlichen Tode

*) Liebig.

verurteilte „Groß-Siegel-Bewahrer“ und „Groß-Kanzler“ mit einem Einkommen von 26,000 Talern (die Summen nicht gerechnet, die er sich in die Hand stecken ließ!) als unverdorbnen Scholastiker gelebt hat und gestorben ist.

Wir lesen dann weiter in § 91:

„Um das Fortschreiten der Wissenschaften aufzuhalten, genügt es, daß die dahin zielenden Versuche und Anstrengungen der Belohnung entbehren. Die Pflege der Wissenschaften und der Lohn sind nicht beisammen. Die Fortschritte der Wissenschaften gehen von großen Geistern aus; aber der Vorteil ist bei der Menge oder bei den vornehmsten Personen, deren Gelehrsamkeit selten bedeutend, oder auch nur mittelmäßig ist. Solche Fortschritte entbehren nicht bloß des Lohnes und der Unterstützung, sondern auch der rühmenden Anerkennung von Seiten des Volkes; denn sie gehen über die Fähigkeiten der Menge hinaus und werden von dem Winde der öffentlichen Meinung leicht verweht. So darf man sich nicht wundern, wenn ein Geschäft nicht vorgeschritten ist, an das keine Ehre sich knüpfte.“

Kann das ein Mann geschrieben haben, der zu den „vornehmsten Personen, deren Gelehrsamkeit selten auch nur mittelmäßig ist“, gehörte, für den „der Ruhm ein Kapital war, das ihm in Geld und Ehren die höchsten Zinsen brachte“?*)

Nimmermehr! Hier spricht ein einsamer, stolzer und selbstloser Mann, dem die Erkenntnis; die Wahrheit höher steht, als Alles, was die Welt an gleißenden Gütern zu vergeben hat. —

Ehe ich mich nun zu den fundamentalen Widersprüchen des Buches wende, will ich noch einiger leichter zu übersehender Unsinnigkeiten und verwegener Einschaltungen Erwähnung thun; die Hinweisung auf sie allein würde für jeden Unbefangnen genügen, um es ihm klar werden zu lassen, daß hier ein Betrug vorliegt, wie er verwegener und zugleich plumper nicht gedacht werden kann.

Bekanntlich befindet sich in Mitten der verschiedenen „Vorreden“ eine Widmung an den Salomo von König, Jakob I.; und in dieser Widmung stoßen wir auf etwas höchst Verdächtiges.

Wer das „Novum Organon“ kennt, der weiß, mit welcher Entschiedenheit der, nach reiner Erkenntnis dürstende Verfasser sich

*) Liebig.

gelegentlich gegen die Einmischung der Theologie in die Wissenschaft lehrt; wie er über die „Verderbnis der Philosophie durch den Aberglauben“, über „die Pest des Verstandes“ klagt, welche darin bestehe, daß man „mit großem Leichtsinne“ die Naturphilosophie „auf das erste Kapitel des ersten Buches Mosis zc. zu gründen versucht, daß man das Lebendige unter dem Toten gesucht habe“. In dieser „Widmung“ aber spricht der fromme Kanzler von „jener wahren Naturforschung, unter Fernhaltung der — — — Sprachgelehrten“!!!

Man muß die Bertwegenheit bewundern! Wie hätte Bacon auch die Theologie verdächtigen mögen, da er stets unter Theologen lebte und seine „Historia naturalis“ sogar von einem Professor der Theologie*) zusammenschreiben ließ!

In der Vorrede zur „Instauratio“ lesen wir die Worte:

„Sollte ich selbst aber irgendwo zu leicht hin geglaubt haben, oder gar eingeschlummert sein und zu wenig Acht gegeben haben, so habe ich doch die Sache so offen und nackt hingestellt, daß meine Versehen erkannt und beseitigt werden können, ehe sie eine tiefere Ansteckung in dem Inhalte der Wissenschaften **) verbreiten. Auch wird auf diese Weise meine Arbeit leichter und bequemer von Andern fortgesetzt werden können zc.“

Wir sehen: hier spricht sich ein, bei aller ehrlichen Bescheidenheit, echt menschliches Selbstbewußtsein aus, dem es nicht einfällt, übernatürliche Hilfe zu suchen. Und nun fährt der fromme „Bearbeiter“ dazwischen: „Da dies aber nicht in meinem Belieben steht, so richte ich zu Gott dem Vater, Gott dem Sohne und Gott dem heiligen Geiste das innigste Flehen zc.“; er greint sogar über das „ehrgeizige und herrschsüchtige Begehren des moralischen Wissens, welches den Menschen von Gott abfallen ließ, damit er sich selbst seine Gesetze gebe“ — und das soll der kühne Geist gesagt haben, der aus eigener Machtvollkommenheit es wagte, den Bestrebungen des menschlichen Geistes neue Gesetze zu geben; dem zwar Alles, was der isolierte Verstand sich ausgedacht, verdächtig war, der aber nicht Rat in der Bibel und im Himmel suchte, sondern in „Untersuchungen“, denen er das Verdächtige unterworfen wissen wollte; der den Menschen nicht ein durch den

*) Rawley, der zugleich sein Sekretär war.

**) Wohl gemerkt, nur der Wissenschaften!

„Sündenfall um seine Macht gekommenes Geschöpf“, sondern „den Erklärer der Natur“ nannte, der „über seine Erfahrung hinaus nichts wisse“! Das soll der überschauende Geist gesagt haben, der ein Prophet des Kantischen Idealismus war, und dessen geistige Freiheit, Selbständigkeit und Vorurteilslosigkeit von keinem seiner großen Vorgänger und Nachfolger übertroffen wurde!

Nimmermehr!

In § 1 heißt es: „Der Mensch als (Diener und) Erklärer der Natur, (wirkt und) weiß nur so viel, als er von der Ordnung der Natur (durch die Sache oder seinen Geist) beobachtet hat; mehr weiß (und vermag) er nicht.“ *) — Also der Mensch weiß auch, was er „durch seinen Geist beobachtet hat“ — obwohl andererseits unaufhörlich erklärt wird, daß der „Geist“ zu „Beobachtungen“ überhaupt untauglich sei, daß der Geist a priori immer zu Klunkerereien geneigt sei, so lange er es verschmähe, die empirische Erfahrung zu Rate zu ziehen! **)

*) Derselbe Satz findet sich auch in der „Einteilung“ (Kirchmannsche Ausgabe S. 69), wo es statt „durch die Sache“ richtiger „durch seine Werke“ heißt; was aber auch Unsinn ist; da der Mensch die Ordnung der Natur nicht „durch seine Werke“ beobachtet. Man könnte wohl sagen, daß der Mensch die Natur mittelst der von ihm erfundenen Instrumente beobachtet; aber das ist eben „Baconisch“ und schielend; der Beobachtende präcisirt nur seine Beobachtungen durch dergleichen Instrumente. Überhaupt handelt sich's hier gar nicht um „Instrumente“, sondern nur um die Beobachtung (Experiment) im Gegensatz zur Spekulation. — Ich weise hier zugleich auf den andern Unsinn hin, den die oben angeführte Stelle enthält: „Der Mensch wirkt und vermag nur soviel, als er von der Ordnung der Natur beobachtet hat.“ So ungeschickt der Satz (der eben ursprünglich nur vom „Wissen“ handelte) gefaßt ist, so falsch ist er auch, wenn man sich klar macht, was Bacon gemeint hat. Freilich, wenn ich z. B. die Elektrizität entdeckt habe, so werde ich sie auch bald in meinen Dienst zwingen können; aber wird mein „Vermögen“ gesteigert, wenn ich weiß, wie sich ein Organismus entwickelt, oder daß die Wärme eine Bewegung sehr kleiner, für uns nicht wahrnehmbarer Kräfte ist?

**) „Daß die Irrtümer, welche sich eingeschlichen haben, sich einer durch den andern, wenn der Geist sich selbst überlassen bleibt, berichtigen werden, sei es durch die eigne Kraft des Verstandes, oder durch die Hilfsmittel und Rat schläge der Dialektik, dazu ist keine Hoffnung vorhanden.“ Vorbericht.

„In so schweren Dingen ist an der eignen Kraft des menschlichen Verstandes wie an dem glücklichen Zufall zu verzweifeln. Denn wenn auch die

Und in § 2 heißt es gar: „Weder die bloße Hand, noch der sich selbst überlassene Geist vermag erhebliches; durch Werkzeuge und Hilfsmittel wird das Geschäft vollbracht; man bedarf dieser also für den Verstand, wie für die Hand. Und so wie die Werkzeuge die Bewegung der Hände erwecken und leiten, so müssen auch die Werkzeuge des Geistes den Verstand stützen und behüten.“

Abgesehen von der ganz oberflächlich-trivialen, unwissenschaftlichen Fassung des Satzes enthält er auch baren Unsinn, was noch deutlicher wird, wenn man der Werkzeuge gedenkt, welche „die Bewegung der Hände erwecken und leiten“. — Und hierüber stolperte man nicht und fand nur, daß „diese Worte dunkel seien“!*)

Aber noch toller ist der folgende Fall: Der Original-Verfasser ist ein unveröhnlicher Feind der Scholastik; so sagt er unter Anderm in § 2 des zweiten Buches: „Wie schlimm es mit der jetzt geltenden Wissenschaft bestellt ist, ergiebt sich aus den Aussprüchen, die Jedermann gelten läßt. So sagt man (mit Recht **) „die wahre Erkenntnis ist die Erkenntnis durch die Ursachen. — Auch die Einteilung der Ursachen ist (nicht) schlecht, wovon vier Arten unterschieden werden: der Stoff, die Form, das Wirkende und der Zweck. Davon ist der Zweck für die Wissenschaft schädlich; er gilt nur für das menschliche Handeln. An der Entdeckung der Form ist man gescheitert. Das Wirkende und der Stoff sind nur oberflächliche und äußerliche Annahmen, welche zur wahren Wissenschaft nichts beitragen.“

Der Herr Bearbeiter hat, wie man sieht, es nicht einmal für nötig erachtet, den Widerspruch, in welchem die eine Zeile zur andern steht, zu tilgen; er läßt die Beurteilung jener Aristotelischen „Ursachen“

Kraft des Geistes noch so ausgezeichnet ist, so führt er doch nicht zum Siege.“
Vorrede zur Instauratio.

„Der Verstand ist ohne Leitung und Unterstützung ein unbeständiges Ding und unfähig, die Dunkelheit der Gegenstände zu überwinden.“ I. Buch § 21.

„Der menschliche Geist ist kein reines Licht, sondern erleidet einen Einfluß von dem Willen und den Gefühlen z.“ I. Buch § 49. u. N. m.

*) J. H. v. Kirchmann.

**) Die eingeklammerten Worte bilden natürlich fortlaufenden Text; ich hebe sie nur (wie auf Seite 10) auf diese Weise heraus, damit der Leser die Verwegenheit der Einschaltungen selbst beurteilen könne.

unbeanstandet stehen; da er aber selbst unverbesserlicher Aristoteliker ist, so nennt er die, unmittelbar nachher verurteilte Aufstellung der Ursachen „nicht schlecht“, und erklärt, daß man „mit Recht“ behauptete, daß die wahre Erkenntnis die Erkenntnis durch die Ursachen sei, obwohl unmittelbar vorher zu lesen ist, daß der Verfasser diese Meinung für eine, der Wissenschaft nicht geziemende hält!

In § 62 des ersten Buches kommt der materialistische Philosoph und Forscher, dessen geistvollen, rücksichtslosen Ausführungen wir mit großer Aufmerksamkeit gefolgt sind, der als den einzig richtigen, aussichtsreichen Weg zur Erforschung und Entdeckung unsrer Wahrheit den bezeichnet, auf dem der Forscher „aus dem Sinnlichen*) und Einzelnen Sätze herauszieht, und so allmählich in die Höhe steigend“ vom Einzelnen „zuletzt zum Allgemeinsten gelangt“**) (erstes Buch § 19), auf die falschen Philosophen zu sprechen, welche entweder ihre Naturphilosophie durch eine, von aller Erfahrung abgelöste Dialektik verdarben (wie Aristoteles), oder durch die Beimischung der Theologie zu einer „phantastischen, sich ausblähenden, halb dichterischen Philosophie“ gelangten (wie Plato). — Aber inmitten dieser Sätze befindet sich noch ein Satz, der sich dadurch auch äußerlich als eine Zutat zu erkennen giebt, daß er von Gedankenstrichen eingefaßt wird; er lautet: „— Es gab auch noch eine andre Art von Philosophen, die bei einzelnen Versuchen mit Fleiß und Genauigkeit aushielten, daraus die Philosophie zu entwickeln und zu bilden unternahmen und dabei alles Übrige mit den sonderbarsten Wendungen von ihr abhielten —“. Und am Schlusse des Paragraphen wird uns die merkwürdige Offenbarung zu teil, daß es drei Gattungen von falscher Philosophie gegeben habe: eine sophistische, eine empirische und eine abergläubische! Mit einem Worte: nach dieser dreifachen Verurteilung kann es überhaupt keine wahre, d. h. keine gesunde, wissenschaftliche Philosophie geben!***)

*) Natürlich dem Sinnlich-Wahrnehmbaren.

**) Es ist bekannt, daß diese induktive Methode durch die hypothetisch-deduktive Methode Descartes' weitergeführt wurde.

***) Es könnte wohl scheinen, als ob hier von den „wissenschaftlichen Empirikern“ die Rede sei, welche in § 95 des ersten Buches, mit den „Dogmatikern“, der Philosophie gegenübergestellt werden; aber hier wird ausdrücklich von dieser, in § 95 der unphilosophischen Empirie gegenübergestellten Philo-

Und über diesen Unsinn, mit dem Allem, was wir vorher gelesen, geradezu ins Gesicht geschlagen wird, hat man hinweglesen können, wie über den unmittelbar zu diesem Satze gehörenden § 64, in welchem ganz unverfroren erklärt wird, daß die „empirische Gattung der Philosophie unförmlichere und ungeheuerlichere Festsetzungen hervorbringe als die sophistische und — — — rationale (!)“*), da sie sich „auf eine beschränkte Anzahl dunkler Versuche“ gründe! in welchen die Naturwissenschaft, welche durch Purbach, Regiomontan, Copernikus, Galilei, Gilbert, Kepler u. A. begründet worden, in stumpfsinnigster, verwegenster Weise bekämpft wird! Hierüber weiß auch ein Mann wie J. H. v. Kirchmann nur zu bemerken, daß dies „die schwache Seite von Bacon“ war, „weil er eben noch so tief in scholastischen Begriffen steckte“! Ob schon dieser „Scholastiker“ in § 70 ausdrücklich erklärt: „Das bei weitem beste Beweismittel ist die Erfahrung, wenn sie bei dem Versuche selbst stehen bleibt“!!

In § 65 verbreitet sich der Original-Verfasser über die theologische Philosophie; er spricht von der „Pest des Verstandes“ und von der Eitelkeit, „unter dem Toten das Lebendige zu suchen“. — Wie fürchterlich muß es für den Kanzler gewesen sein, die heiligen Bücher als „tote Waare“ verurteilt zu sehen; und es ist überraschend genug, daß er diese bösen Sätze nicht unterdrückte. Aber möglichenfalls war er unfähig, die ganze Wucht dieser Kezereien zu fühlen; auch klangen sie gut; und so behielt er sie bei, indem er sie zugleich durch Zusätze möglichst unschädlich zu machen mußte. Er beschloß also die Ausführung des Original-Verfassers mit folgenden Worten: „Diese Eitelkeit ist um

sophie gesprochen, von den Philosophen, welche aus den „einzelnen Versuchen die Philosophie zu entwickeln und zu bilden unternahmen“. Denn Bacon war der lehrerischen Erfahrung nicht hold; er erklärte sogar ausdrücklich, daß ihm bekannt sei „wie sehr die Erfahrung die Mittel des Geistes zerstreut“ (Einteilung des Werkes S. 66 [Kirchmann]).

*) Man beachte die Verwegenheit, mit der die p f ä f f i s c h e (abergläubische) Philosophie zu einer v e r n ü n f t i g e n Philosophie erhoben wird! Der fromme Kanzler ging offenbar von dem Gedanken aus, daß das Wissen der Menschen immerdar ein eitles sei; daß aber die Philosophie, welche von Gott nichts wissen will, wie die verfluchte „empirische“, ganz verdammenstwürdig sei; und daß man nur dann zu einer leidlich „rationalen“ Philosophie kommen könne, wenn man sich wenigstens fest auf die Offenbarungen der Bibel stütze.

so mehr zu hindern und ihr entgegenzutreten, da aus der ungesunden Vermischung des Göttlichen und Menschlichen nicht bloß eine phantastische Philosophie, sondern auch eine ketzerische Religion herauskommt. Es ist deshalb sehr heilsam, wenn mit nüchternem Verstande dem Glauben nur gegeben wird, was des Glaubens ist.“

Man fragt sich nun wohl: wie kann eine ketzerische Religion herauskommen, wenn die Philosophie sich streng an die Sagen der Religion hält? Aber der gläubige Mann mochte, nicht ganz mit Unrecht, befürchten, daß auch das mildeste philosophische Gift den Glauben beunruhigen könne; daher wollte er auch die „rationale“ Philosophie vermutlich lieber aus der Welt geschafft wissen und ihr jedenfalls weniger zugestehen als dem ungetrübten „Glauben“.

Noch greller kehrt dieser Gegensatz in § 89 wieder.

Der Original-Verfasser führt zuerst das Wort: „Es darf auch nicht übersehen werden, daß die Naturphilosophie zu allen Zeiten einen listigen und zähen Gegner in dem Aberglauben und blinden und maßlosen Religionseifer gehabt hat. Schon bei den Griechen sieht man, wie die, welche zuerst die natürlichen Ursachen des Blitzes und der Stürme den daran nicht gewöhnten Ohren der Menschen predigten, deshalb des Unrechts gegen die Götter beschuldigt worden sind. Nicht viel besser sind von einigen alten christlichen Kirchenvätern Die behandelt worden, welche auf Grund der sichersten Beweise, denen heute kein vernünftiger Mensch sich entgegenstellt, die Erde für eine Kugel erklärt und deshalb Gegenfüßler angenommen haben. Ja, wie die Sachen stehn, ist die Besprechung der Natur durch die Schriften und das Verfahren der scholastischen Theologen jetzt noch schwieriger und gefährlicher geworden. Indem sie die Theologie zur Verstärkung ihrer Macht geordnet und zu einer Wissenschaft gestaltet haben, ist zugleich die kampflustige und dornige Aristotelische Philosophie mit dem religiösen Inhalt mehr als recht vermengt worden. Dahin zielen, wenn auch in anderer Weise, sogar die Arbeiten Derer, welche sich nicht scheuen, die Wahrheit der christlichen Religion aus den Prinzipien und Aussprüchen der Philosophen herzuleiten oder dadurch zu bestätigen. Sie feierten die Hochzeit des Glaubens und der sinnlichen Wahrnehmung als eine rechtmäßige mit vieler Pracht und Herrlichkeit und erfreuten die Geister durch ein angenehmes Wechseln in den Gegenständen.“

Deutlicher konnte sich der Verfasser wohl nicht aussprechen; und kühner ist über die „Hochzeit des Glaubens und der Erfahrung“ niemals gespottet worden. Der Bearbeiter tut aber so, als wenn dort oben ziemlich unbedeutliche Dinge besprochen worden, und fährt, scheinbar unbefangen (obwohl es möglich ist, daß er das Einschneidende der Ausführungen wirklich nicht begriffen) fort: „Aber in Wahrheit vermischten sie Göttliches mit Menschlichem, was sich nicht verträgt“; er spricht ablehnend von „irdischer Weisheit“, äußert sein freudiges Vertrauen in die „Festigkeit des Glaubens“ und die „Herrschaft der Religion über die Sinne“, welche es verhindern werden, daß die Religion umgestürzt oder geschwächt werden könnte, und will daher die Naturphilosophie der Religion „als ihre treueste Magd beigegeben“ wissen! obschon er gelegentlich, wie wir oben gesehen, selbst dieses nicht für ganz unbedeutlich hält.

Aber es handelt sich in dem Buche, dessen „glücklicherweise jetzt näher untersuchte Beschaffenheit“ *) bisher noch viel zu wünschen übrig gelassen, nicht nur um solche, so zu sagen in Reih und Glied stehende Einschaltungen; es liegen auch dafür Beweise vor, daß das ursprünglich vorhanden gewesene Material entweder mit Absicht, oder weil die, vermutlich losen, Blätter des Original-Manuskripts hin und wieder in Unordnung geraten sein möchten, in sich verwirrt worden.

Ich will nur einige der stärksten Fälle hervorheben.

In der „Vorrede zum Organon“ wendet sich gleich im Anfang der Verfasser gegen die Philosophen, welche Alles für ausgemacht hielten, und gegen jene, welche behaupteten, daß man überhaupt nichts wissen könne; dann fährt er fort: „Mein Verfahren ist dagegen ebenso schwer auszuführen, wie leicht zu beschreiben. Es stellt die Grade der Gewißheit fest, stützt die Sinne, indem es ihnen Schranken setzt, aber eröffnet und bahnt dem Geiste einen neuen und sichern Weg, der von den sinnlichen Wahrnehmungen ausgeht.“**) — Und jetzt heißt es plöz-

*) So sagte Eugen Dühring 1869 („Kritische Geschichte der Philosophie“ S. 249), wohl in Erinnerung an die Schrift von Liebig.

**) Der Verfasser des „Novum Organon“ gilt für den Begründer der „induktiven Methode“ und wird als solcher dem späteren Cartesius gegenübergestellt, welcher die „hypothetisch-deduktive Methode“ einführte. Wenn wir nun aber hier lesen, daß der Autor darnach trachtet, einen Weg für den Geist zu

lich: „Dies haben sicherlich auch die bemerkt, welche der Dialektik eine so große Rolle zugeteilt haben zc.“

Wie kommt das hierher?

Berfolgen wir die Einschaltung, so stoßen wir auf den Satz: „Indem diese dialektische Kunst, wie erwähnt, mit ihrer Fürsorge zu spät kommt, kann sie die Sache nicht wieder herstellen und hat mehr zur Ausbildung des Irrtums als zur Offenbarung der Wahrheit beigetragen.“

Diese „Offenbarung der Wahrheit“ schmeckt nach der Bibel; zugleich aber entsinnen wir uns, etwas Ähnliches „nur mit ein wenig andern Worten“ schon gelesen zu haben.

In der „Vorrede zur Instauratio“ kommt nämlich der Verfasser auch auf die Dialektik zu sprechen (S. 42 [Kirchmann]) und beschließt die Ausführung mit dem Satze: „Indem sie dennoch nach dem greift, was sie nicht versteht, taugt sie mehr zur Ausbildung und Befestigung des Irrtums, als zur Eröffnung einer Bahn für die Wahrheit.“

Wir sehen hier spricht ein bescheidner Mann, der nicht gleich die Wahrheit „offenbaren“, sondern nur eine Bahn eröffnen will, auf der man wohl zur Wahrheit gelangen könnte; zugleich aber finden wir auch, daß jenes, in der „Vorrede zum Organon“ ganz unmotiviert auftretende Stück (natürlich ohne den oben angeführten Zusatz) zu jener Ausführung in der „Vorrede zur Instauratio“ gehört, daß wir es also dorthin schaffen müssen, um hier eine ununterbrochene Gedankenreihe zu gewinnen.

In der „Einteilung des Werkes“ spricht der Verfasser davon, daß der Fehler der Sinne ein zweifacher sei, daß sie uns entweder im

bahnen, der „von den sinnlichen Wahrnehmungen ausgeht“, daß er also nicht meint, der menschliche Geist solle an den sinnlichen Wahrnehmungen haften bleiben, sondern nur von ihnen ausgehen, auf Grund der gewonnenen Erfahrungen fortschreiten — wenn wir in § 98 des I. Buches noch besonders die „wissenschaftliche Empirie“ (also doch wohl „Induktion“) der „empirischen Philosophie“ gegenübergestellt finden — haben wir dann nicht vielleicht einiges Recht dazu, anzunehmen, daß der ursprüngliche Verfasser des Buches zugleich mit der Hinweisung auf die Induktion bereits auch die selbstverständliche Bedeutung und Notwendigkeit der Deduktion gelehrt habe? Daß er unter dem „neuen Werkzeuge“ die wissenschaftliche Methode verstanden habe, in welcher Induktion und Deduktion vereinigt sind? Was mag er sich unter der „Weiter der Erkenntnis“ gedacht haben, welche den vierten Teil des Werkes bilden sollte?

Stiche lassen oder täuschen; deshalb dringt er auf Experimente. Urpötzlich aber heißt es nun: „Die Götzenbilder, welche die Seele erfüllen, sind entweder von außen gekommen oder angeboren 2c. 2c.“

Abgesehen davon, daß hier eine ganz andre, mit der unmittelbar vorhergehenden gar nicht zu verbindende Betrachtung vorliegt, so fängt mit jenen Worten nicht einmal eine neue Betrachtung an; die Worte weisen vielmehr auf einen Anfang dieser Ausführung über die „Götzenbilder“ zurück, der gar nicht vorhanden ist. In § 38 des ersten Buches treten zwar wiederum, und ebenso unvermittelt die „Götzenbilder“ auf, aber in ganz anderer Behandlung; die Stelle in der „Einteilung“ schwebt tatsächlich in der Luft.

In dem eigentlichen Werke selbst wechseln die einzelnen Materien ebenfalls hin und wieder sprungweise; und wenn wir sehen, wie z. B. in §§ 78—84 des ersten Buches die Ursachen beleuchtet werden, warum die Naturphilosophie keine Fortschritte machen konnte, dann bis zu § 89 von ganz andern Dingen (von den mechanischen Künsten, von dem „einfältigen und beinahe kindischen Staunen der Menschen über die Künste und Wissenschaften“ u. dgl. m.) die Rede ist, und auch in den nächstfolgenden Paragraphen, welche dann wieder dort anknüpfen, wo wir vorhin abgelenkt wurden, eine große Unruhe herrscht; wie in § 120 darauf hingewiesen wird, daß es in der Wissenschaft keine häßlichen und schönen Dinge gebe, daß in ihr „das Gemeine wie das Schöne Dasein habe“; daß dann inmitten des § 121 vom „Disputieren und Reden“, von „scholastischen Spitzfindigkeiten“ gesprochen und dann wiederum darauf hingewiesen wird, daß man in der Naturgeschichte das Gewöhnliche und Niedrige nicht verachten dürfe — so werden wir keines großen Scharfsinns bedürfen, um einzusehen, daß hier Vieles von dem, was überhaupt noch vom Original erhalten geblieben, um und um gewirbelt worden. *)

Als Übergang zu dem Hauptteile meiner Kritik diene die Hin-

*) Ich möchte auch darauf hinweisen, daß der Titel, unmittelbar vor dem Anfang des ersten Buches lautet: „Das Wesentliche des zweiten Teiles in kurzen Sätzen zusammengestellt“ — das bedeutet doch wohl: „ausgezogene Sätze aus dem zweiten Teile“ — warum aber nicht der vollständige Teil? In der „Einteilung des Werkes“ wird nie erwähnt, daß dieser zweite Teil nur die Quintessenz des zweiten Teils sein soll.

weisung auf den Widerspruch, in welchem sich Bacon, der sich so gern als den Erretter der „Künste“ aufspielen möchte, mit dem Original-Verfasser befindet. Bacon bemüht sich bekanntlich bei jeder Gelegenheit, den Schein zu erwecken, als ob nicht etwa nur die Wissenschaft im Argen läge, sondern daß vielmehr die „Künste“ nicht recht von der Stelle kommen könnten, weil es eben am Rechten mangle; daher spricht er unaufhörlich davon, daß hier für den Nutzen der Menschheit noch so gut wie alles zu thun sei, und daß er eben die Mittel und Wege angeben wolle, wie den verkommenen Künsten geholfen werden könne. Es ist nun sehr merkwürdig, daß in der „Vorrede zur Instauration“ (S. 37 u. ff. [Kirchmann]) gerade die verleumdeten „Künste“ in Gegensatz zu Wissenschaft und Philosophie gebracht werden; es heißt dort nämlich folgendermaßen: „Schaut man genauer in jene bunte Reihe der Bücher, von denen die Wissenschaften*) stroyen, so wird man finden, daß darin überall daselbe ohne Ende wiederholt wird, wobei nur die Art der Behandlung wechselt.

„Wären diese Wissenschaften nicht eine völlig abgestorbne Sache, so würde es wenigstens nicht dazu gekommen sein, daß sie Jahrhunderte hindurch nicht von der Stelle rückten und keine des Menschengeschlechts würdige Bereicherung erhielten, wie dies der Fall ist. Dies geht so weit, daß nicht bloß Behauptungen oft nur Behauptungen bleiben, sondern Fragen nur Fragen, und daß alle Erörterungen sie nicht lösen, sondern befestigen und unterhalten.

„In den mechanischen Künsten sehen wir dagegen das Entgegengesetzte geschehn; gleich als wären sie eines Lebensodem's theilhaftig, vermehren und vervollkommen sie sich täglich zc. — Die Philosophie dagegen und die höheren Wissenschaften werden den Götterbildern gleich zwar geehrt und gefeiert, aber nicht vorwärts gebracht zc.“ —

Ein geschickterer Schwindler hätte diese bedenkliche Stelle nicht durchgehen lassen; aber die Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit Bacon's hat offenbar mit seiner Unredlichkeit gleichen Schritt gehalten.

*) Ich gebe die Stelle hier ohne die unsinnigen Einschaltungen Bacon's wieder und liefre damit zugleich ein Beispiel, wie die Reinigung des *Novum Organon*, die von mir längst ausgeführt worden, bewerkstelligt werden kann.

Aber wenden wir uns jetzt endlich zu dem „Scholastiker“ und dem „praktischen Philosophen“, der sich darüber ärgert, daß man „so viel Mühe zur Auffuchung und Erörterung der Prinzipien der Dinge und der letzten Elemente der Natur verwendet“, während doch „aller Nutzen und alle Macht, zu wirken, nur in den mittleren (d. h. Elementen!) liegt“, der „die Verfolgung des größten Mechanismus der Forschung mit anstandloser Hintansetzung aller edleren Wissensmotive predigen zu müssen glaubte“, *) und den Liebig bedingungslos verurteilte, weil die Wissenschaft, die Forschung nur auf die Wahrfastigkeit ihrer Ergebnisse zu sehen habe, unbekümmert um den ordinareren „Nutzen“; weil es dem Forscher nur um die lichtbringende Erfahrung, nicht um die fruchtbringende, zu tun sein dürfe.**)

Da es sich hier um die beiden fundamentalen Widersprüche handelt, welche das „Novum Organon“ aufweist, da ich zu beweisen habe, daß dem „Scholastiker“ durchweg ein streng wissenschaftlich denkender Erfahrungsphilosoph gegenübersteht, wie dem auf „Nutzen“ und „Macht“ veressenen, heillos flunfernden „natural philosopher“ ein wirklicher Philosoph, dem es nur auf Erkenntnis ankommt; so wird es am einleuchtendsten sein, wenn ich die Hauptsätze durch Gegenüberstellung einfach für sich allein sprechen lasse. Erst wenn man das, was jetzt, vielfach zerstreut und unübersichtlich, der Beurteilung sich zu entziehen scheint, übersichtlich vor sich hat und Punkt für Punkt mit einander vergleichen kann, wird man zur Einsicht gelangen können.

Ich beginne damit, dem Scholastiker den Anti-Scholastiker gegenüberzustellen.

*) Eugen Dühring. U. a. D. S. 242.

***) Liebig bringt seine Auffassung einmal in einen schönen, sehr beherzigenswerten Satz: „Der Grundsatz, der nach Zwecken der Möglichkeit fragt, ist der offene Feind der Wissenschaft, welche die Wahrheit und nach Gründen sucht; und wir wissen mit Bestimmtheit, welche Stufe der Civilisation ein sonst begabtes Volk erreichen kann, welches die praktischen Ziele höher als die der Wissenschaft gestellt hat. U. a. D. S. 51/52.“

Bacon.

„Ich habe es zu meiner Aufgabe gerechnet, auch die Beschreibung der Kräfte selbst daneben zu geben, und zwar derer, die als die obersten in der Natur gelten können, und auf denen alle Anfänge in der Natur beruhen, also die ursprünglichen Leidenschaften und Begehren des Stoffes, d. h. das Dichte, das Lockere, das Warme, das Kalte, das Feste, das Flüssige, das Schwere und Anderes mehr.“

(Einteilung des Werkes,
S. 64 [Kirchmann].)

„Die Begriffe der untersten Art,*
wie des Menschen, des Hundes,
der Taube, und die unmittelbaren
Wahrnehmungen der Sinne, wie
des Warmen, des Kalten, des
Weißen, des Schwarzen, täuschen
nicht sehr.“

(Buch I, § 16.)

„Die unsichtbaren Dinge werden
wenig oder gar nicht beachtet.
Deshalb bleibt dem Menschen alle
Wirksamkeit des in den fühlbaren
Körpern eingeschlossenen Geistes
verborgen und unerkannt.“

(Buch I, § 50.)

*) Substanzen zweiter Ordnung,
nach Aristoteles.

Original-Verfasser.*)

„An den Begriffen, sowohl den
logischen wie den physikalischen ist
nichts Gesundes; die Substanz,
die Qualität, das Handeln, Leiden,
ja selbst das Sein sind keine guten
Begriffe; noch viel weniger das
Schwere, Leichte, Dichte, Lockere,
Flüssige, Trockene, die Erzeugung,
die Verderbnis, das Anziehen, das
Fliehen, die Elemente, der Stoff,
die Form u. dgl. m.; sie sind alle
phantastischer Natur.“

(Buch I, § 15.)

*) Man darf natürlich nicht ver-
gessen, daß die Anschauung des Ori-
ginal-Verfassers verhältnismäßig sel-
ten unangetastet geblieben ist; daher
ist die Auslese von Citaten nur spär-
lich, während ich mir bei Bacon größte
Beschränkung auferlegen mußte.



Baron.

„Die menschliche Seele, die edelste Substanz.“

(Buch I, § 63. *)

„Wenn jemand bemerkt, daß den Körpern ein Begehren innewohnt, sich gegenseitig zu berühren, sodaß sie nicht gestatten, daß der Zusammenhang der Natur ganz zerrissen oder durchschnitten werde und ein Leeres entstehe; oder wenn jemand sagt: es wohne in den Körpern ein Bestreben, sich in ihre natürliche Anordnung und Spannung zurück zu versetzen, sodaß, wenn sie darüber ausgedehnt oder darunter zusammengedrückt werden, sie sofort streben, ihre frühere Gestalt und Ausdehnung wieder zu gewinnen; oder wenn jemand sagt, es wohne in den Körpern das Bestreben, sich mit dem ihnen Verwandten zu Größerem zu verbinden, weshalb das Dichte nach der Erde, das Feinere und Leichtere nach dem Himmel strebt, so sind dies wahrhaft natürliche Arten der Bewegung.“

(Buch I, § 66.)

„Man muß bei allen Zeugungen und Umwandlungen der

*) In § 38 des zweiten Buches wird auch von „unkörperlichen Wesen und Substanzen“ gesprochen.

Original-Versasser.

„Es fanden sich Schwächer und Phantasten — —; sie verhiessen

Bacon.

Körper*) untersuchen, was verloren geht und entflieht, was bleibt, was hinzukommt, was sich ausdehnt, was sich zusammenzieht, was herrscht, was unterliegt und Anderes mehr."

(Buch II, § 6.)

„Aus der Entdeckung der Formen folgt die unbeschränkte Macht (des Menschen).“

(Buch II, § 3.)

„Auch darf man nicht übersehen, daß zu diesen Wandersfällen nicht bloß die zu dem Entstehen oder Vergehen führenden gehören, sondern auch die, welche zur Vermehrung oder Verminderung wandern.“

(Bd. II, § 24.)

„Die siebzehnte Art der Bewegung ist die der freiwilligen Drehung. In ihr genießen die der Bewegung sich erfreuenden und richtig gestellten Körper ihre Natur, folgen sich selbst und erfassen sich nur in eigener Umarmung. Denn die Körper bewegen sich entweder ohne Ende, oder sie ruhen völlig,

*) Man denke nur an seine köstlichen Rezepte, wie man Gold machen könne, obwohl er selbst keinen Gebrauch davon machte, vielmehr das einfachere Verfahren vorzog, sich's von andern in die Hand drücken zu lassen.

Original-Verfasser.

unter großen Anpreisungen die Verlängerung des Lebens (bekanntlich eine Hauptreklame Bacons!), die Hemmung des Alters z.; die Umwandlung der Substanzen — und andres mehr."

(Buch I, § 87.)

„An der Entdeckung der Form ist man verzweifelt.“

(Buch II, § 2.)

„Jene gebräuchlichen Arten der Bewegung, welche man in der Naturphilosophie aufzählt, die Erzeugung, Verderbnis, Vermehrung, Verminderung z., sind ohne den geringsten Wert. Man will damit sagen: Wenn ein sonst nicht bewegter Körper dennoch den Ort verändert, so ist dies eine Überführung z. Allein dies alles ist bloß Geschwätz und dringt in die Natur nicht ein; es sind bloße Maße und Zeiträume der Bewegung, aber keine Arten derselben.“

(Band I, § 66.)

„Ich denke aber damit nicht an jene abstrakten Einteilungen, wo man z. B. sagt: Die Körper begehren entweder die Erhaltung oder die Steigerung oder ihre Fortpflanzung oder den Genuß ihrer Natur; oder wo man sagt: die Bewegung der Dinge geht entweder auf die Er-

Bacon.

oder sie treiben nach einem Ziel, wo sie, ihrer Natur gemäß, entweder sich drehen oder ruhen zc.“

(Buch II, § 48.)

Original-Verfasser.

haltung und das Beste des Weltalls zc. Dergleichen Einteilungen*) bleiben spekulativ und nutzlos.“

(Buch II, § 48.)

*) Bacon schaltet hier ein: „mögen richtig sein, allein wenn sie sich nicht auf die wahren Unterschiede des Stoffes und der Gestaltung gründen, bleiben sie zc.“ Das ist die „Methode“ Bacons! Er behält gelegentlich die Wendungen des Originals bei und bricht ihre Spitzen ab, indem er Worte dazwischen schiebt, welche, mehr oder weniger sinnlos, den ursprünglichen Sinn des Satzes entweder ganz verändern oder doch in Unordnung bringen, sodaß man für gewöhnlich gar nicht weiß, was eigentlich gesagt wird.

Ich gelange nun zu dem interessantesten Teile meiner Untersuchung, welche die Nachweisung bringen soll, daß es dem Verfasser des „Novum Organon“ nur um die Erkenntnis, um das Lichtbringende zu tun gewesen, und daß diese Tendenz, welche Liebig so schmerzlich vermißte, von dem stumpfsinnigen Bearbeiter, der über den „Punkt der Nützlichkeit“ nicht hinauskommen konnte und immer nur das „Fruchtbringende“ im Auge hatte, unkenntlich gemacht worden.

Bacon.

„Man soll die Wissenschaft nicht erstreben des Geistes wegen, sondern zum Dienst und Nutzen für das Leben.“

„Aus Begierde nach Wissen sind die Menschen gefallen.“

Original-Verfasser:

„Ich habe meine Seele aufrecht erhalten sowohl gegen die Gewalt und die geordneten Schlachtreihen der Meinung, wie gegen eignen und innern Zweifel und gegen die Finsternis in der Sache

Bacon.

„Ich suche nach Grundlagen für des Menschen Nutzen und Größe.“

(Vorrede zur Instauratio,
S. 48.)

„Es ist meine Absicht, als Führer einzutreten, mit dem Willen, mich nützlich zu machen.“

(Vorrede zur Instauratio,
S. 52.)

„Ich verwerfe den Syllogismus für jene Mittelsätze, die unfruchtbar und unpraktisch und für den tätigen Teil der Wissenschaften*) ohne Wert sind.“

(Einteilung des Werkes,
S. 54.)

„Induktion nenne ich das Beweisverfahren, das den Werken nahe steht und beinahe an ihnen Teil nimmt.“**)

(Einteilung des Werkes,
S. 55.)

*) d. h. für die „Künste“.

***) Ich ersuche meine gelehrten Leser, sich diesen Satz recht genau anzusehen, damit ihnen klar werde, was B. unter „Induktion“ verstand.

Original-Verfasser.

selbst und die Wolken und die mich umflatternden Bilder der Einbildungskraft, damit ich endlich zuverlässigere und sicherere Mittel der Erkenntnis der Mitwelt und den Nachkommen verschaffen könne.“

(Vorrede zur Instauratio,
S. 44/45.)

„Auch ist zu bedenken, daß der auf Versuche verwandte Fleiß gleich vom Anfange ab nur auf bestimmte Ziele in verkehrtem und unzeitigem Eifer bedacht gewesen ist. Man verlangte, ich möchte sagen, fruchtbringende, aber nicht lichtbringende Versuche.“

(Vorrede zur Instauratio,
S. 42.)

„Meine Naturkunde will nicht mit sofortigen Früchten aus den Versuchen Hilfe bringen, sondern der Auffindung der Ursachen Licht gewähren.“ — „Jenes unzeitige und kindische Verlangen, mit der man ein Unterpfand für neue Ergebnisse schleunigst erlangen will, verdamme ich gänzlich.“

(Einteilung des Werkes,
S. 62/63.)

Bacon.

„Ich habe die Werke und den tätigen Teil der Wissenschaften vorzüglich im Auge.“

(Einteilung des Werkes,
S. 63.)

„Es handelt sich nicht bloß um das Glück der Wissenschaften, sondern in Wahrheit um die Macht der Menschen zu allen*) Werken.“

(Einteilung des Werkes,
S. 69.)

„Die alten griechischen Philosophen gleichen dem Knaben in ihrer Neigung zum Geschwätz und in ihrer Unfähigkeit, zu erzeugen; ihre Weisheit ist fruchtbar in Worten und unfruchtbar in Werken.“

(Buch I, § 73.)

„Die Philosophie ist eitel, die keine Früchte bringt.“

(Buch I, § 71.)

„Das wahre und rechte Ziel der Wissenschaften ist aber, das menschliche Leben mit neuen Erfindungen und Mitteln zu bereichern.“

(Buch I, § 81.)

1) Aber auch wirklich zu allen Werken!

Original-Verfasser.

„Bei jeder Erfahrung ist zunächst auf die Entdeckung der Ursachen und der wahren Grundsätze auszugehen, und es ist die lichtbringende aber nicht die fruchtbringende aufzusuchen.“

(Buch I, § 70.)

„Auf den weiteren Fortschritt der Wissenschaften kann man nur dann mit Recht hoffen, wenn die Naturkunde vorzugsweise solche Versuche aufnimmt und sammelt, die zwar keinen unmittelbaren Nutzen gewähren, aber zur Entdeckung der Ursachen und Gesetze dienen. Solche Versuche nenne ich die lichtbringenden im Gegensatz zu den fruchtbringenden. Jene sind von der Eigenschaft, daß sie niemals täuschen, noch die Arbeit vergeblich werden lassen. Da ihr Zweck nicht auf die Herstellung eines Werkes, sondern auf die Entdeckung einer natürlichen Ursache gerichtet ist, so erfüllen sie ihren Zweck, mögen sie ausfallen wie sie wollen, denn sie entscheiden die Frage.“

(Buch I, § 99.)

Bacon.

„Denn der Mensch hat durch den Sündenfall seinen Stand der Unschuld und seine Herrschaft über die Geschöpfe verloren; aber beides läßt sich schon in diesem Leben einigermaßen wiederherstellen; das eine durch die Religion und den Glauben, das andere durch die Künste und Wissenschaften. Denn die erschaffne Welt ist durch den Fluch nicht bis auf das äußerste widerspenstig gemacht worden, sondern sie kann wenigstens teilweise so weit unterworfen werden, daß sie den Zwecken unseres Lebens dient.“

(Buch II, § 52.)*

*) Ich beschließe die Auslese mit den Worten Liebig's: „Die nämlichen Ziele, die Bacon im Leben verfolgte und denen er alle seine Kräfte widmete, der Nutzen, die Macht und die Herrschaft, unterlegt er der Wissenschaft.“ N. a. D. S. 45.

Original-Verfasser.

„Hierbei kann ich vor allem nur sagen, daß ich von Anfang an bis jetzt nur lichtbringende, aber nicht fruchtbringende Versuche gemacht habe. Hält man dergleichen für nutzlos, so ist es ebenso, als wenn man das Licht für nutzlos halten wollte. Eine wohlgeprüfte und bestimmte Erkenntnis der einfachen Eigenschaften gleicht aber dem Licht, wenn sie auch an sich selbst von keinem großen Nutzen ist.“

(Buch I, § 121.)

„Ich muß endlich verlangen, daß der menschliche Fleiß in Erforschung und Sammlung der Naturgegenstände sich gänzlich ändere und eine der gegenwärtigen entgegengesetzte Richtung einschlage. Denn aller Fleiß ist bis jetzt nur darauf gerichtet zc. Dergleichen ist wohl ergötzlich, mitunter auch für die Praxis nützlich, aber es hilft nicht oder nur wenig zur Erkenntnis der Natur.“

(Buch II, § 28.)

Bedarf es deutlicherer Beweise, um zu zeigen, daß hier zwei ganz unvereinbare Tendenzen vorhanden sind? daß es dem Original-Verfasser nur um Erkenntnis, nur um das, durch wissenschaftliche Untersuchungen zu Tage geförderte, Lichtbringende und vor allen Dingen zunächst um den neu einzuschlagenden Weg zu thun

gewesen; während der stumpfsinnige, dem reinen Wissen feindliche Bearbeiter nur den praktischen Nutzen, nur das, durch die (ihm selbst schwerlich klar gewordne) Verbesserung der „Künste“ zu gewärtigende Fruchtbringende unausgeseht im Auge hatte?*) Daß aus dem erbitterten Kampfe des einen gegen die streit- und herrschsüchtige Scholastik, die platte Abwehr der „Disputationen und nutzlosen Zauberformeln“, d. h. ein leeres, nichtsagendes Geschwäg geworden?

Wer aber war dieser Original-Versaffer? Denn mit der nahe-
liegenden Hinweisung auf Roger Bacon († 1292) reichen wir nicht aus. Roger Bacon schrieb lateinisch und Francis Bacon hat ohne allen Zweifel ein Manuskript in englischer Sprache vorgelegen; in einer Sprache, die, „an Bildern und Ausdrücken von poetischer Farbe und

*) Ich halte es für angezeigt, hier noch einmal die Titel vor Gericht zu stellen, und zwar die Titel, wie die „Einteilung“ sie liefert. Es heißt dort:

- „Das Werk hat 6 Teile; davon handelt
- der erste von der Einteilung der Wissenschaften;
- der zweite von dem Neuen Werkzeuge oder von den Mitteln zur Erklärung der Natur;
- der dritte von den Erscheinungen des Weltalls oder von der beobachtenden Naturbeschreibung, als Unterlage der Philosophie;
- der vierte von der Leiter der Erkenntnis;
- der fünfte von den Vorläufern oder von den im voraus aus der zweiten Philosophie entlehnten Sätzen;
- der sechste von der zweiten Philosophie oder von der tätigen Wissenschaft.

Wir sehen, daß auch hier der zweite Teil, nämlich das „Novum Organon“, nur „von den Mitteln zur Erklärung der Natur“ handelt, nicht aber von den „Künsten“, vom „Nutzen“ und von der „unbeschränkten Macht des Menschen“. Daß der Originalversaffer an dem aus der neuen Methode zu gewärtigenden Gewinn für die „tätige Wissenschaft“ (die „Künste“) nicht gleichgültig vorübergehen wollte, das beweist eben der sechste Teil, welcher der „thätigen Wissenschaft“ gewidmet sein sollte. Gerade daraus aber ergibt sich, daß die ersten, die wichtigsten Teile des Gesamtwerkes ohne jedes Hinschielen auf die „Künste“ u. dgl. m., nur von der „Erkenntnis“ handeln durften. Bruchstücke aus dem letzten Teile scheinen dem Bearbeiter schon vorgelegen zu haben, und von daher mögen einige der kraftvollen Perioden über die „Künste“, welche sich in dem „N. O.“ vorfinden, stammen.

Der Titel des fünften Teiles ist unklar. Von einer Philosophie, und wäre es auch eine „zweite“, die erst gewonnen werden soll, können wohl nicht „im voraus Sätze entlehnt werden“. Hier spricht Bacon.

Wärme überreich und hinreißend“ (Dühring), vermutlich von einem Dichter herrührte.

Es ist möglich, daß dieser Verfasser des Manuskripts auch seinerseits von Roger Bacon beeinflusst worden — aber jedenfalls war seine Arbeit eine Original-Arbeit.

Wer also war der Verfasser dieser Arbeit?

Ich könnte vielleicht jetzt schon eine Antwort auf die Frage geben; aber ich erkläre ganz offen, daß ich sie noch zurückhalte, da sie vorläufig hypothetisch ausfallen müßte.

Wenn nach Justus von Liebig „das geistige Vermögen, welches den Dichter und Künstler macht, das nämliche ist, aus welchem die Fortschritte in der Wissenschaft entspringen“, so möchte man geneigt sein, die Riesengestalt des herrlichen Stratforders, William Shakespeare, zu allererst in Erwägung zu ziehen, da dieser geniale Dichter und Dramatiker der einzige landsmännische Zeitgenosse Bacon's war, von dem etwas Großes, die Welt Bereicherndes ausging. Aber weil eine Phantasie, welche der Shakespeares nicht unebenbürtig wäre, dazu gehören würde, um diesen größten aller Dramatiker auch zu einem streng wissenschaftlich geschulten Philosophen zu machen, so verbietet sich diese Annahme von selbst.

Auch kommt ein andres hinzu: Es ist zweifellos, daß das „Novum Organon“ in seiner ursprünglichen Gestalt nicht um 1620 verfaßt wurde, sondern viel früher. Schon 1586 „verfaßt“ der fünfundzwanzigjährige Streber Bacon den ersten Entwurf seiner „wissenschaftlichen Reform“, die er, „die größte Geburt der Zeit“ *) nennt; ähnlich wie der Verfasser des „Novum Organon“ seinen bahnbrechenden Gedanken bescheiden als eine „Geburt der Zeit“, (man beachte wohl, nicht „die größte“; denn durch diesen Zusatz wäre das bescheidene Wort zu der unverschämtesten Phrase geworden) bezeichnet; Bacon war also jedenfalls schon 1586 im Besitz des Manuskripts und wagte es nur noch nicht, mit dem unheimlichen Schatz hervorzutreten, weil er befürchten mochte, daß der feyerliche Geist des Buches, den er wohl

*) Auch hier könnte man zunächst an das „Opus majus“ Roger Bacon's denken, wenn nicht der Ursprung dieser „größten Zeitgeburt“ an einem andern Ort zu suchen wäre.

verkleiden, aber nicht ganz ausmerzen konnte, ihm in seiner Laufbahn gefährlich werden, ihm unter Umständen den Kopf kosten konnte.

Nach 1586 ist das Werk also schwerlich entstanden;*) ich aber möchte sogar annehmen, daß es spätestens um 1577 entstanden sein muß; denn in diesem Jahre entdeckt Guido Ubaldo die Gesetze des Hebels und Schwerpunktes und leitet damit die große Reihe der auf streng wissenschaftlicher Beobachtung beruhenden Entdeckungen Stevins, Galileis, Keplers, Harriots, Gilberts, Harveys u. a. ein, durch welche die Scholastik thatsächlich überwunden wurde, so daß die Wissenschaft um 1620 nicht erst ihres „Erneuerers“ bedurfte, der obenein selbst noch tief in der Scholastik steckte. Wenn wir annehmen dürfen, daß das „Novum Organon“ um 1577 verfaßt worden, zu einer Zeit also, da der Original-Verfasser von jenem Umschwunge noch nichts erfahren zu haben brauchte,**) so bekommt auch sein tief-sinniges Wort von der „Geburt der Zeit“ einen prophetischen Charakter; denn sein Gedanke war dann allerdings weltreif geworden und bewies sich gerade dadurch als echt.

Das achte Jahrzehnt des sechszehnten Jahrhunderts wird ohne Zweifel von dieser „Geburt der Zeit“ entbunden worden sein; man müßte sich also für diese Zeit nach einem Verfasser umsehen, dem man ein Werk wie das in Frage stehende zuschreiben könnte. Wenn man bedenkt, wie es von jeher in England Sitte gewesen, rücksichtslos denkende Geister zu meucheln und auf alle Weise zu unterdrücken, so wird man, aller Wahrscheinlichkeit nach, recht tief in ein geschichtliches Dunkel eindringen müssen, um der Gestalt dieses unbekanntem Verfassers zu begegnen; denn man wird ohne weiteres annehmen dürfen, daß er, vielleicht im engen Kreise Ärgeris erregend, nicht nur ein

*) Natürlich auch nicht der erste Teil „De augmentis et dignitate scientiarum“; denn dieser Teil ist ohne Zweifel vor dem „Novum Organon“ entstanden (wie es ja natürlich ist), da einmal ausdrücklich auf das erst zu schreibende „N. O.“ hingewiesen wird. Bekanntlich veröffentlichte Bacon das „N. O.“ zuerst, offenbar, weil es „pikanter“ war.

**) Eugen Dühring sagt: „Der Baron von Verulam hat die wissenschaftliche Welt aus den Angeln heben wollen, ohne das Gesetz des Hebels zu kennen“ — der Herr Baron hätte es freilich anno 1620 kennen sollen — der Original-Verfasser hätte es vielleicht erst selbst entdecken müssen.

unberühmtes, sondern gewiß auch ein höchst unglückliches Dasein ge-
fristet haben wird. *) In jedem Fall war er ein naher Geistesver-
wandter der Bruno und Spinoza, welche Schopenhauer allein
aus der großen Reihe der Scholastiker, die mit Augustinus beginnt
und unmittelbar vor Kant abschließt, auszunehmen sich veranlaßt
fühlte; auch er stand „für sich und allein“ und „gehörte seinem Jahr-
hundert nicht an“; auch ihm war ohne Zweifel „ein kümmerliches
Dasein und Sterben“ zu teil geworden; und auch er könnte vielleicht,
wie Bruno, „eine starke Weigabe poetischer Kraft“ besessen „und solche
eben auch besonders dramatisch gezeigt“ *) haben.

Wie aber kann Bacon zu dem Werke gekommen sein?

Vielleicht war der in darbender Unberühmtheit lebende Philosoph
sein Lehrer gewesen; vielleicht war er zu Ende der siebziger Jahre ge-
storben und hatte dem vornehmen jungen Manne, der sich in seine
Gunst zu schmeicheln gewußt, im Vertrauen auf dessen Ehrlichkeit seine
Manuskripte hinterlassen; vielleicht war er ein Verwandter Bacon's,
oder ein Untergebener von Bacon's Vater — wer kann es wissen?
Soviel steht fest, daß ein so revolutionäres Werk, wie das „Novum
Organon“, schon allein seiner schroff irreligiösen Tendenz wegen (die
wir heute nur noch aus einigen, vom Bearbeiter nicht unterdrückten
Wendungen erkennen können) zu jener Zeit unmöglich gedruckt werden
konnte; daß der „atheistische“ Autor seines Lebens nicht mehr sicher
sein durfte, wenn der Verdacht laut geworden wäre, daß er ein solches
Buch zu schreiben gewagt.

Ich bescheide mich für jetzt mit Andeutungen und lasse die, wie
mir scheint, ungemein wichtige Frage: „Wer schrieb das „Novum
Organon?“ vorläufig unbeantwortet.

Nur einer Schlußbetrachtung möchte ich hier nicht ausweichen.

*) In der „Vorrede zur Instauratio“ wird gesagt, „daß die größten
Geister zu allen Zeiten Gewalt erlitten“; und es ist charakteristisch, daß unter
die „Gözenbilder des Marktes“ (§ 60 des I. Buches) das Glück gerechnet
wird, als „Name für ein Ding, das es nicht giebt“.

***) Diese Citate rühren sämtlich von Schopenhauer her; siehe „Kritik der
Kantischen Philosophie“. („Die Welt als Wille und Vorstellung“ I, S. 500
Anmerkung.)

Die beiden Hauptmächte in England, die religiöse Orthodorie und das große Nützlichkeitsprinzip, sind gewissermaßen auf den Gespenster fürchtenden H o b b e s zurückzuführen, der einerseits ein bedingungsloses „Glauben“ an die vom Staate anerkannte Religion für jeden Bürger als eine Pflicht hinstellte, andererseits aller Erkenntniswissenschaft die Berechtigung abstritt und nur noch die von keiner spekulativen Neigung beeinflusste Naturwissenschaft und den aus ihr zu gewinnenden Vorteil für das praktische Leben gelten ließ.

Nun meinte zwar Lange, der geistvolle Verfasser der „Geschichte des Materialismus“, daß für diese „originelle Entwicklungsweise des neuern England“ nicht gerade Hobbes verantwortlich zu machen sei, daß vielmehr aus dem „lebendigen Grundzug der Natur dieses Volkes in dieser Entwicklungsstufe, dem Inbegriff aller geschichtlichen und materiellen Verhältnisse die Philosophie des Hobbes und die nachfolgende Wendung des Volkscharakters“ hergeleitet werden müsse; aber, ohne der Meinung des klardenkenden Mannes entgegenzutreten, muß doch daran festgehalten werden, daß dieser „Grundzug“ durch die Selbstnützigkeits-Philosophie des Hobbes eine fördernde Stütze erhielt, wie sie stärker, bestechender kaum gedacht werden kann.

Diese „Philosophie“ aber gründet sich auf das „Novum Organon“ — jedoch nicht auf seinen unzerstörbaren Kern, den wir uns jetzt, geleitet von meiner Kritik, ohne Schwierigkeit wiedergewinnen können, sondern auf die Zutaten, durch welche der betrügerische Bacon das Werk verunstaltet hatte!

Fürwahr, ein Gegenstand ohne gleichen für eine wehmütige Betrachtung!

Und auch bei uns in Deutschland beginnt diese „Praktik“ zu herrschen; auch bei uns breitet sich das „Schleichgift des Utilitarianismus“ mehr und mehr aus, weil wir sehen, zu welchen Erfolgen dieser Utilitarianismus die britische Nation geführt hat. Gewiß beneidenswerte Erfolge, die sich auf Heller und Pfennig berechnen lassen — aber die Rehrseite? Und wird diese Nützlichkeitsmacht immer die stärkste Macht bleiben? Oder sehen wir noch immer nicht, daß auch im großen Weltkampfe trotz anfänglicher Niederlagen immer der Geist es ist, welcher Sieger bleibt? Daß der majestätischen Idee sich zuletzt Alles unterwerfen muß?

Die Welt muß sich unaufhörlich drehen; die Völker müssen unaufhörlich hinauf- und hinabfluten; wir aber wollen uns, allen kurzfristigen Nützlichkeitss-Fanatikern zum Trotz, immer aufs neue der Überzeugung hingeben, daß nur die ideale Geistesrichtung für die Dauer im wahren Sinne des Wortes nutzbringend ist, daß nur auf der Kultur des Geistes die wahre Größe und Stärke einer Nation beruht.



Shakespeares Nachlaß.

„Zweifle an Allem wenigstens einmal, und
wäre es auch der Satz: Zweimal 2 ist 4.“

Lichtenberg.

I.

Es ist allgemein bekannt, daß beinahe die Hälfte der auf uns gekommenen Dramen des großen Britten nicht zu seinen Lebzeiten, sondern erst sieben Jahre nach seinem Tode, 1623, in der sogenannten „ersten Folio“ erschienen ist. Rechnen wir von diesen spät veröffentlichten Dramen diejenigen ab, von denen mehr oder weniger gewiß ist, daß sie wenigstens noch vor dem Tode Shakespeares zur Aufführung gelangt waren, also: „Heinrich VIII.“, der 1613 aufgeführt worden sein soll, den aber die älteren Kritiker als nicht von Shakespeare herrührend verwarfen, obwohl sich unter den 2709 reimlosen Jamben des Stückes 1237 weibliche Versendungen vorfinden und dadurch für jeden streng und gewissenhaft urteilenden Shakespeare-Gelehrten erwiesen ist, daß das wunderliche Werk mit seiner verdächtigen Lobrede auf Jakob I. nicht nur ganz unzweifelhaft von Shakespeare, sondern auch aus der letzten Schaffensperiode desselben herrührt — ferner „die Bezähmung der Widerspenstigen“, welches Lustspiel bereits 1594 verfaßt und zwar, wie man allgemein annimmt, nach einem älteren Lustspiel, welches 1594 erschienen war, bearbeitet worden sein soll, und in welchem der englische Kritiker White drei Hände zu erkennen glaubte, nämlich die Hand des Verfassers jenes älteren Stückes, die Shakespeares, und die eines Mitarbeiters — und schließlich „die Komödie der Irrungen“, welche 1598 von Meres erwähnt wird; rechnen wir diese drei Stücke von den erst 1623 veröffentlichten Dramen ab, so bleiben immer noch dreizehn Dramen übrig, von denen zu Shakespeares Lebzeiten Niemand etwas erfahren zu haben scheint, welche der dem Theater mit bestimmendem Einfluß nahestehende Urheber sonderbarerweise zur Aufführung nicht freigegeben hatte. Es ist

dies um so merkwürdiger, als unter diesen nachgelassenen Dramen sich einige befinden, welche zu den glänzendsten Juwelen der Weltliteratur gezählt werden, nämlich: „Coriolanus“, „Cäsar“, „Antonius und Cleopatra“, „Der Sturm“, „Maß für Maß“, „Othello“ und „Macbeth“ *) — sollte Shakespeare, welcher den Wert seiner Schöpfungen doch ohne Zweifel am Besten zu beurteilen, zu schätzen wußte, gerade diese Dramen für zu gut gehalten haben, um sie dem ungebildeten Publikum seines Theaters preiszugeben?

Daß diese Dramen von Shakespeare herrühren müssen, scheint zweifellos, da die, zwar etwas unzuverlässigen, aber dem hingeschiedenen Dramatiker befreundet gewesenen Herausgeber der ersten Folio bekanntlich behaupteten, daß sie ihrer Ausgabe die Original-Manuskripte Shakespeares zu Grunde gelegt hätten. Und wenn wir auch heute ganz genau wissen, daß diese Ausgabe mit unverzeihlicher Fahrlässigkeit hergestellt, daß der Text derselben zuweilen bis zur Unsinnigkeit entstellt worden, und daß namentlich der „Coriolanus“ durch den Leichtsinns der Herausgeber in einer Weise gelitten, daß die besten, gewissenhaftesten Übersetzer sich im Interesse Shakespeares dazu veranlaßt fühlten, dem offenbar vergewaltigten Texte nun auch ihrerseits Gewalt anzutun, daß sie sich auf „Konjecturen und Emendationen“ des Originaltextes einlassen mußten, um den deutschen Lesern „keinen Unsinn aufzutischen“ — so ist damit noch nicht der leiseste Zweifel begründet, ob die aus dem Nachlasse des Dramatikers hervorgezogenen 13 Dramen auch wirklich so, wie sie uns vorliegen, von dem großen Künstler der Nachwelt hinterlassen worden sind; denn das Maßgebende bei jedem Drama bleibt doch immer, ob es wirklich ein Drama, d. h. ein ganzes, auf einem vernünftig durchgeführten, einheitlichen Plane beruhendes Kunstwerk ist; und daß auch die 13 nach dem Tode Shakespeares erschienenen Stücke in dieser Beziehung vor der Kritik sich bewährt haben, daran wird man gewiß nicht zweifeln dürfen.

Nur eines dieser Stücke, der „Timon“, hat das Unglück gehabt, daß es einer eingehenden Prüfung von Seiten einiger Kritiker nicht Stand zu halten vermochte. Nachdem es nämlich lange Zeit unbean-

*) „Timon“, „Cymbelin“, „Was ihr wollt“, „Wie es Euch gefällt“, „Das Wintermärchen“ und „Ende gut, Alles gut“ sind die 6 andern, zuerst in der „ersten Folio“ veröffentlichten Stücke.

standet für eines der reifsten Werke Shakespeares gegolten,*) bemühte sich zuerst Delius, das Werk als ein der Lösung bedürftiges Rätsel näher zu betrachten (Shakespeare-Jahrbuch II). Das Resultat, zu dem er gelangte, war folgendes: der Plan zum „Timon“ sei weder von Shakespeare entworfen, noch von ihm wesentlich modifiziert worden, sondern im ganzen unangetastet so gelassen, wie ein gleichzeitiger Anonymus (von dem und von dessen Arbeit freilich nichts bekannt geworden ist) ihn erfunden und ausgeführt. Shakespeares Anteil an dem Werke beschränkte sich darauf, daß er dieser fertigen Arbeit seines Vorgängers, ohne Rücksicht auf Zusammenhang oder einheitliche Haltung, mit Ausmerzung der entsprechenden Szenen oder Reden des Anonymus, solche Szenen oder Reden einverleibt habe, welche dem psychologischen Interesse an der Figur des Timon selber entspringen oder dienen möchten.

Diese Hypothese des geist- und verdienstvollen Gelehrten, so viel Schein sie auch haben möchte, war doch insofern bedenklich, als sie dem großen Dramatiker aller Zeiten eine Arbeitsweise zumutete, die mehr als oberflächlich und leichtfertig genannt werden mußte. Daher trat Benno Tschischwitz aufs neue an das ungelöste Rätsel heran, widerlegte in einer überaus geistvollen Studie (Shakespeare-Jahrbuch IV) die von Delius und Knight aufgestellte Hypothese und gelangte nach sorgfältigster Prüfung des Werkes zu dem nunmehr unanfechtbaren Resultate, daß wir „in dem Drama ein ursprüngliches Kunstwerk des großen Dichters selbst vor uns

*) Ulrich nennt es „Eines der merkwürdigsten Stücke Shakespeares“ und „bewundert die Kunst, mit der Shakespeare einen so spröden Stoff zu lebendiger, drastischer Aktion umzugestalten gewußt hat“; er meint, daß sich auch hier „die große, so oft bezweifelte Kraft Shakespeares im Punkte der dramatischen Komposition im glänzendsten Lichte zeigt“, giebt aber zu, daß man die Dichtung „mit dem unmittelbaren Eindruck einer unaufgelösten Dissonanz“ verlasse.

Gervinus behauptet, daß „die Komposition in der alten Gründlichkeit zu geistiger Einheit gebunden“ sei, und beruft Goethe, welcher den „Timon“ gelegentlich „ein komisches Sujet“ genannt hatte, mit der Bemerkung: „Es fragt sich, ob dies eine der nicht seltenen Goetheschen Grillen über Shakespearesche Dinge sei“ — bei welcher Gelegenheit ich anmerken will, daß Gervinus eigentlich das Entgegengesetzte sagen wollte, nämlich: „Es fragt sich, ob dies nicht eine zc.“ —

haben, das erst nachträglich, möglicher Weise erst nach dem Tode Shakespeares die Beschädigungen erlitt, die es als ein Werk desselben bis auf einzelne Partieen fast unkenntlich machen. Shakespeare selbst ist daher von der Urheberschaft der Wirrnisse in dem Drama so gut wie vollkommen frei zu sprechen.“

Niemand, der den „Timon“ näher kennt, wird es wagen, Tschischwitz zu widersprechen; nur wenn wir ihm zustimmen, können wir uns den unzweifelhaft echten Teilen des ganz willkürlich zusammengestellten Theaterstücks gegenüber zurechtfinden. Daß man trotzdem den „Timon“ in der vorhandenen Gestalt nach wie vor unter die Meisterwerke Shakespeares einreicht, daß man sich nicht auf die einzelnen, ohne große Mühe zu gewinnenden Bruchstücke beschränkt und sich an ihnen erbaut, anstatt sie von den Unsinnigkeiten und Trivialitäten verunstalten zu lassen, sodaß auf diese Weise der Genuß an den einzelnen echten Partieen unmöglich, ja die Lesung des Ganzen jedem gebildeten Geschmack zu einer Qual gemacht wird — mag verzeihlich sein, weil die Herausgeber der „Folio“ doch nun einmal behauptet hatten, daß ihnen die Original-Manuskripte Shakespeares vorgelegen, und man einer solchen Autorität doch nicht ohne weiteres trogen darf; ob es aber mit der Verehrung für den großen Künstler, mit dem feinen Verständnis für die Kunst desselben vereinbar ist — das mag dahingestellt bleiben.

Aber noch zwei andre Dramen des Nachlasses haben, wenn auch nicht in so entschiedener Weise wie der „Timon“, das Nachdenken der Kritik herausgefordert: „Der Sturm“ und „Cymbelin“.

Schon Ulrich klagte darüber, daß man „dem Drama („der Sturm“) vorgeworfen, daß es ihm an eigentlicher Handlung fehle;“ aber wenn er auch zugeben mußte, daß „die Aktion fast nur in einem innern Drängen und Treiben“ bestehe, daß „äußerlich es meist nur zu Entschlüssen und Plänen komme, die mitten in der Ausführung stecken bleiben und zu ganz entgegengesetzten Erfolgen führen“, so behauptete er doch zugleich, daß „gerade dieses Umschlagen, dies vergebliche Mühen und Ringen der Intention des Dichters völlig entsprechen dürfte“, da wir „nicht wohl zweifeln dürften, daß diese unruhige Bewegung des innern und äußern Lebens vom Dichter aus der Tiefe seiner

Grundanschauung heraus beabsichtigt sei.“ Und Gervinus mußte in Beziehung auf „Cymbelin“ mit überlegnem Bedauern erklären, daß „dieses Stück ganz eigentlich kein Glück gehabt, indem es zu keiner größeren Gunst gelangte“, obschon er in ihm „ein Kunstwerk erkannt hatte, dessen Umfang sich so erweitert, daß wir es nur mit dem Allergrößten vergleichen können, was Shakespeare geschaffen hat“; ungeachtet, daß er kurz vorher zu dem Geständnis sich gezwungen gefühlt hatte, daß „der Inhalt des Stückes aus zwei verschiedenen Handlungen zusammengesetzt sei“, daß es sich aber „auf den ersten Blick kaum absehen lasse, was in aller Welt für eine innere Beziehung zwischen denselben bestehen könne, welche ideelle Einheit, die wir doch in allen Shakespeareschen Werken behaupten, sie verknüpfen sollte.“

Es ist nicht schwer einzusehn, wie die beiden berühmten Shakespeare-Gelehrten zu solchen Widersprüchen gelangen konnten: Sie sagten sich: diese Stücke erwecken, oder doch, sie scheinen uns große Bedenken zu erwecken; da sie aber, nach der Versicherung von Heminge und Condell, so wie sie uns vorliegen, von Shakespeare selbst herrühren, so befindet sich unser Urteil offenbar im Irrtum; weshalb es unsre Pflicht ist, gegen unser Urteil etwas zu behaupten, was wir zu glauben nicht unterlassen können.

Diese entsagungsfreudige Bescheidenheit macht den deutschen Männern gewiß alle Ehre; aber vielleicht war sie gerade in diesem Falle nicht am rechten Platz; denn das Urteil zweier Männer von solchem Rufe war am Ende zum wenigsten ebensoviel wert als die Versicherung jener, nichts weniger als zuverlässigen Herausgeber des Nachlasses Shakespeares, und hätte immerhin ein Recht gehabt, sich zu behaupten — ja, ich bin davon überzeugt, daß Gervinus und Ulrichi, wenn ihnen die Entdeckung Hermann Grimms bekannt geworden wäre, sich beeilt haben würden, ihrem unbefangnen Urteil Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Diese Entdeckung Grimms war nämlich sehr merkwürdig; er berichtete über dieselbe in einem, wie es scheint, unbenutzt gebliebenen Aufsätze: „Shakespeares ‚Sturm‘ in der Bearbeitung von Dryden und Davenant“ (1856. „Fünfzehn Essays“ Neue Folge 1875).

Mit der „Bearbeitung“ von Dryden und Davenant hat es nämlich eine eigne Bewandnis: sie besteht in Zusätzen, welche die Rätsel des Stückes auflösen sollten, und welche sie für die Arbeit ihres

Geistes ausgaben. Nun aber weist Grimm nach, daß diese Zusätze aus einem Stück von Calderon „In diesem Leben ist Alles Wahrheit und Alles Lüge“ in ungenierter Weise wörtlich entlehnt worden sind, und daß diese Entlehnungen andererseits auf Persönlichkeiten und Situationen hinweisen, die sich in — „Cymbelin“ vorfinden und hier vermutlich den Wirrwarr angerichtet hatten, der einen Gervinus „auf den ersten Blick“ stutzig gemacht hatte.

Ich hebe die entscheidenden Stellen aus dem Aufsatz von Grimm hier heraus, damit der Leser klar sehe:

„Das Calderonische Stück lieferte nicht nur Dryden den Stoff zu seiner Erweiterung des Sturmes, sondern es steht, ganz abgesehen von diesen Szenen, zu Shakespeares Original selbst wieder in verwandtschaftlichem Verhältnisse und zwar nicht so, daß man sagen könnte, der spanische Dichter habe den Sturm benutzt. Denn die Ähnlichkeit liegt nicht in der Führung der Intrigue und der Leitung der Szenen, sondern nur in dem Zusammentreffen ähnlicher märchenhafter Grundelemente: wir finden bei Calderon den Zauberer und seine Töchter, wenn auch als Nebenpersonen. — Dagegen sehen wir nun aber Calderons Astolf und die beiden Prinzen bei Shakespeare, nur an ganz anderer Stelle. Diese drei Figuren entsprechen denen des Alten und der beiden Jünglinge im Cymbeline. — Und seltsam, gerade die Episode bei Shakespeare, wie Imogen zu den wilden Höhlenbewohnern gerät, ist nur lose in den Cymbeline hineingesetzt und findet sich nicht in der Novelle, nach welcher das Stück gearbeitet ward. Shakespeare selbst also muß diesen Zusatz anderswoher genommen haben. — Höchst wunderbar ist es aber wirklich, daß durch Drydens Hand Shakespeares Komposition um das wieder bereichert, oder vielmehr vervollständigt wurde, was Shakespeare selbst fortgelassen und im Cymbeline verwandt hatte.“

Hermann Grimm ist zu sehr Professor der Ästhetik, als daß ihm aus dieser wertvollen Entdeckung ein unschöner Gedanke kritischen Argwohn hätte keimen sollen; es liegt aber doch auf der Hand, daß Shakespeare, so gut wie Calderon*), nach einem älteren, vermutlich

*) Bekanntlich hat auch unser Jakob Ayrer ein Drama verfaßt, von dem man zuweilen geglaubt hat, daß Shakespeare es für seinen „Sturm“ benützt hätte. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß Ayrer so gut wie Shakespeare und Calderon aus einer vielleicht noch auffindbaren Quelle schöpften.

spanischen Original gearbeitet hatte, daß auch Shakespeare ursprünglich den „Sturm“ so verfaßt haben wird, daß er in allem dem Calderonschen Stück entsprochen; daß aber dieses fertige Stück, das vielleicht sein letztes gewesen und daher nicht zur Aufführung gekommen war, „nachträglich, möglicher Weise erst nach dem Tode Shakespeares“, auseinandergerissen und ein Teil der Fäden dann mit dem vermutlich nur in Bruchstücken noch vorhanden gewesenen „Cymbelin“ *) oberflächlich verbunden worden.

Einen bedenklicheren Fall wird man sich schwerlich vorstellen können; er dürfte in der ganzen Weltliteratur nicht seinesgleichen haben.

Leider wußte Hermann Grimm mit seinem Funde nichts anzufangen; und daher mag es gekommen sein, daß die Shakespeare-Gelehrten über den Fall, der ihnen hätte zu denken geben sollen (wenn sie überhaupt von der Angelegenheit etwas erfahren), hinweggeschritten sind.

Wie aber, wenn wir es versuchten, diese Entdeckung nutzbar zu machen?

Wir sehen, daß drei jener dreizehn, ohne Mitwirkung Shakespeares herausgegebenen Stücke unter allen Umständen verdächtig sind; daß das eine derselben nur noch Bruchstücke des ursprünglichen Textes enthält, welche von einer frechen Hand „nachträglich, möglichenfalls erst nach dem Tode Shakespeares“, in einen trivialen Brei gerührt worden sind; daß die zwei andern, ebenfalls von einer bedeutenden Anlegung zeugenden Stücke einesteils „ohne eigentliche Handlung“ sind, daß es in ihnen „meist nur zu Entschlüssen und Plänen kommt, die mitten in der Ausführung stecken bleiben“, andrenteils zu viel Handlung, d. h. zwei Handlungen haben, zwischen denen „keine innere Beziehung“ vorhanden ist — und daß das, was dem einen Stücke fehlt, sich in dem andern als überflüssiger Ballast vorfindet, ohne daß natürlich durch Entziehung dieses Ballastes das amputierte Stück zu einem Ganzen wird, daß es jetzt vielmehr ebenso in lose Stücke zerbröckelt, wie der „Timon“ — sollte uns das nicht, wenigstens für einen Augenblick, den ganzen Nachlaß verdächtig machen?

Ich bin durchaus der Meinung, daß jeder selbständige Beurteiler sich notwendigerweise zu folgender Frage gedrängt fühlen muß: Wenn in einem Falle nachgewiesen ist, daß eines der zuerst in der

*) Es ist natürlich ebenso möglich, daß auch „Cymbelin“ als fertiges Werk vorgelegen, und die abgerissnen Stücke entweder einfach fortgeworfen oder zu einer andern Komposition verwandt worden sind.

Folio-Ausgabe erschienenen Dramen in der uns vorliegenden Gestalt nicht von Shakespeare herrührt, nicht von ihm herrühren kann; dürfte dann das Gleiche nicht vielleicht auch bei dem einen oder andern der übrigen, erst nach des Dramatikers Tode veröffentlichten, seiner Obhut entzogenen Dramen möglich sein?

Wo aber einmal ein Zweifel rege geworden, da wird auch die Untersuchung zu unabweislicher Notwendigkeit, weil wir nur nach einer solchen kritisch-vorurteilslosen Untersuchung zur Ruhe zu kommen hoffen dürfen.

Freilich werden wir uns in diesem Falle die Arbeit nicht verdrießen lassen dürfen. Eine wirkliche Kritik ist nämlich nicht nur berechtigt, zu zerstören, sie ist auch verpflichtet, aufzubauen, wenn sich nur irgendwelches Baumaterial gewinnen läßt; sie hat nicht nur nachzuweisen, daß das Vorhandene zur Unsinnigkeit verunstaltet worden ist, sie muß auch aus dem Verunstalteten das Unverletzte zu gewinnen, in das unsinnige Chaos sinnvolle Klarheit zu bringen wissen.

Fürwahr, eine Arbeit, die auch den Mutigen zurückschrecken könnte.

Aber da es beleidigend für die Menschheitsvernunft wäre, wenn man ihr zumuten wollte, irgend ein Unding von Drama, nur weil es den geheiligten Namen Shakespeares an der Stirne trägt, für ein wirkliches Kunstwerk zu halten und ihre Bewunderung an ihm zu vergeuden; da es zum andern gerade die Ehrfurcht vor dem großen Genius fordert, daß wir danach forschen, ob ihm nicht in betrügerischer Weise, vielleicht nur aus Gründen der Spekulation, Werke zugeschrieben worden, an denen er keinen Teil hat, oder an denen er doch in ganz anderer Weise beteiligt ist: so muß diese Arbeit endlich einmal versucht werden, selbst auf die Gefahr hin, daß das Ergebnis zu Gunsten des Nachlasses ausfällt, daß die Arbeit also möglichenfalls umsonst getan worden. Aber schon die unerschütterliche Gewißheit, welche wir dann gewonnen haben werden, müßte von jedem klarsinnigen Manne als ein wirklicher Gewinn angesehen werden; denn erst was unser kritischer Verstand festgestellt hat, nicht, was wir auf guten Glauben hinnehmen, gehört uns wirklich an; erst die Einsicht, welche wir uns durch eigne Arbeit erworben haben, sichert und vermehrt unsern Besitz.

Es wird nicht nötig sein, daß ich alle 10 Stücke des Nachlasses,

welche uns, wenn wir „Timon“, den „Sturm“ und „Cymbelin“ von vornherein ausschließen, als der kritischen Untersuchung bedürftig zurückbleiben, zergliedere; die Arbeit wäre einesteils zu weitläufig, andrensteils wohl auch überflüssig. Denn das eigentlich Schwierige des vorliegenden Falles besteht darin, daß wir uns einen vorurteilsfreien Gesichtspunkt erobern müssen, von dem aus wir den ganzen Nachlaß betrachten können; daß wir nur erst einmal dahin gelangen müssen, an dem Vorurteil, daß dieser Nachlaß wirklich der Nachlaß Shakespeares sei, irre zu werden — natürlich vorausgesetzt, daß unsere Untersuchungen uns dazu ein Recht geben. Der eine Fall, wie er im „Timon“ vorliegt, hat nicht ausgereicht, weitgehende Zweifel zu erwecken; die gelehrte Welt hat sich offenbar von dem unsinnigen Sprichwort: „Einmal ist keinmal“ dazu verleiten lassen, der angeregten Frage keine Beachtung zu schenken — vielleicht gelingt es uns, dem „Einmal“ ein zwei-, drei-, viermal hinzuzufügen; und wenn wir so weit gelangt sind, wird es uns keine große Mühe bereiten, auch in den andern Fällen, geleitet von dem kritischen Argwohn, den wir uns gewonnen, die Wahrheit zu entdecken.

Entscheidend für den Weg, den wir zu gehen haben, wird auch hier der erste Schritt sein; es wird darauf ankommen, gleich beim Beginn der Untersuchungen auf das geeignetste Objekt zu treffen. Denn wir dürfen nicht vergessen, mit welchem Riesens wir es zu tun haben: mit unserm Vorurteil nämlich!

Geleitet von solchen Erwägungen ist meine Wahl zunächst auf den „Coriolanus“ gefallen. Weil man der festen Überzeugung war, daß dieses Drama wirklich so, wie es uns überliefert worden, von Shakespeare herrühre, so hat man es immer mit ganz besonderer Verehrung betrachtet, ihm stets die größte Bewunderung gezollt; und selbst wenn die Meinungen der Bewunderer dort und hier von einander abwichen, so vereinigten sie sich doch zuletzt im treuen Glauben an die nie versagende Meisterschaft Shakespeares*).

*) Ulrici behauptet: „Es dürfte wohl auch den größten und besten der neueren Dichter nur in der gesättigten Kraft des reiferen Mannesalters gelingen, so verständig, klar und gebiegen die Geschichte des Altertums in dramatischer Darstellung wiederzugeben“, und weiterhin: „Man wird zugeben müssen, was ohnehin allgemein anerkannt ist, daß Shakespeares Römerdramen

Wir werden nun prüfen müssen, ob diese Meisterschaft hier tatsächlich zur Geltung kommt, d. h. ob das vorliegende Drama wirklich ein Drama, ein zusammenhängendes Kunstwerk ist, welches in Führung der Handlung, in Durchbildung der Charaktere, im Bau der Scenen und Aufzüge unverkennbar Shakespearesches Gepräge, oder was dasselbe heißen dürfte: das Gepräge kunstreicher Vollendung aufweist, oder ob in ihm nicht vielmehr derselbe Wirrwarr herrscht, wie im „Timon“, dem gegenüber das kritische Urteil bereits den Sieg über das gläubige Vorurteil davongetragen.

Zu diesem Behufe werden wir Schritt für Schritt, langsam und besonnen vorwärtsgehen und zuweilen die Quelle, aus der Shakespeare schöpfte, zu Rate ziehen müssen. Wir werden uns nicht bei gelegentlichen Unbefangenheiten, dem unhistorischen Trommeln u. dgl. m. aufhalten, da wir bereits wissen, daß in den Römerdramen in dieser Beziehung manches Ungehörige geleistet worden, an das wir uns aber ebensowenig stoßen dürfen, wie etwa daran, daß die altdeutschen Maler ihre Juden und Römer in die Kleider mittelalterlicher Bürger und Bauern schlüpfen ließen — mit einem Worte: wir werden nicht mit kleinlichen Maßstäben an das Drama hinantreten, sondern immer nur prüfen, ob wir es mit dem Werke eines philosophischen Instinkts, mit der Schöpfung eines überschauenden, planvoll tätigen Dramatikers zu tun haben.

Aus dem Ergebnis, das wir bei dieser Prüfung gewinnen werden, wird dann das Weitere folgen.

muster-giltige, bisher noch unübertroffene Musterwerke der historisch-dramatischen Dichtung sind.“

Gervinus behauptet: „Im Coriolan ist im Grunde nicht eine einzige Gestalt, an der man reine Freude hätte“; auch will er nicht „im wörtlichen Sinne nachsprechen, daß in diesem Stücke der Charakter, die Schicksale, die Vaterlandsliebe, der Königsruhm, die ächte Gesinnung und das öffentliche Leben der ewigen Stadt wieder aufgelebt sei“, aber was da vorliegt sei denn doch mehr wert als „die genaueste Zeitschilderung aus den angestrengtesten antiquarischen Studien“; und „wenn die reine Empfänglichkeit für die Auffassung der Homerischen Werke unserm Dichter durch Jugendeindrücke und Schulvorurteile getrübt, durch mangelhafte Kenntnis unmöglich gemacht war, so ist dagegen sein Verständnis des römischen Volks- und Staatslebens und seine Benutzung des Plutarch desto merkwürdiger“.

II.

Coriolanus.

Erster Aufzug.

In der ersten Scene unterhalten sich zunächst einige Bürger in ganz gemüthlicher Weise von der auf dem Volke lastenden Hungersnot; nach einer Weile wird hinter der Bühne gelärmt und die guten Männer wollen aufs Capitol eilen. Da tritt der alte Senator Menenius Agrippa zu ihnen und fragt sie, obwohl „der Stadtteil drüben sich bereits erhoben“, wohin sie „mit Stock und Knüppel“ gehen wollen und was es gäbe. Nun erklärt ein Bürger, daß „der Senat schon seit 14 Tagen davon habe munkeln hören, was wir vorhaben und was wir ihnen nun tatsächlich beweisen wollen“, und weist auf die starken Arme der Bittsteller hin. Sofort findet sich nun Menenius in medias res und es folgt ein Stückchen Scene, das aus 17 fünffüßigen Jamben besteht, während alles Frühere in Prosa gesetzt war. Diese 17 Verse sind durchaus im edlen Stil gehalten und stehen im grellsten Gegensatz sowohl zu dem Vorhergegangenen als zu dem unmittelbar Nachfolgenden. In diesen Versen mahnt Menenius, wie ein wahrhaft vornehmer Mann, die Bürger, sich nicht selbst zu Grunde zu richten, und schließt mit den für uns etwas räthselhaften Worten:

„Ihr werdet hingerissen von der Not,
Wo größere Euer harret, und schmäh't die Lenker
Des Staates, die wie Väter für Euch sorgen,
Wenn Ihr wie Feinde sie verflucht.“

Von welcher „größeren Not“ spricht der edle Mann hier? Und wann haben die leidlich gemüthlichen Bürger, an die er sich wendet, die

Staatenlenker verflucht? — Wir müßten doch wohl Etwas davon gehört haben! Leider haben wir nichts vernommen; aber wir erfahren wenigstens nachträglich, was diese „größere Not“ sei; denn ein Bürger entgegnet, daß der Staat noch nie für sie gesorgt habe, daß er sie vielmehr hungern lasse, obwohl die Vorratskammern voll seien, und daß, wenn sie „der Krieg nicht aufricht“, die Staatenlenker dies tun werden.

Jetzt rückt Menenius mit seiner Fabel vor, die wir uns gleich genauer ansehen wollen. In der Herweghschen Übersetzung (Shakespeare-Gesellschaft) ist das Original stellenweise „verbessert“; wir müssen uns daher strenger an den Text halten:

„Einst waren alle Leibesglieder gegen den Magen empört; sie klagten ihn an: daß er gleich einem Schlunde in Mitten des Leibes verharre, faul und untätig, beständig das Fleisch verschlingend, nicht gleiche Arbeit ausführend wie die Übrigen; indes die andern Organe sehen, hören, denken, unterweisen, gehen, fühlen und wechselweise Dienste tun für den Appetit und die gemeinsame Reigung des ganzen Leibes. Der Magen antwortete mit einer Art von Lachen, nicht aus der Lunge kam's (denn seht ihr, ich kann den Magen ja lächeln lassen, so gut wie reden) gab er höhnisch zur Antwort den unzufriednen Gliedern, den meuterischen Gliedmaßen, die seine Einnahmen ihm beneideten, mit eben so viel Grund, wie ihr eure Senatoren schmäht, weil sie nicht sind wie ihr. — Euer sehr würdiger Magen war bedachtam, nicht übereilt wie seine Ankläger, und antwortete so: Es ist wahr, meine einverleibten Freunde, sagte er, daß ich zuerst alle Nahrung in mich aufnehme, von der ihr lebt, und zwar mit Recht, weil ich Vorratskammer, das Magazin des ganzen Leibes bin; doch wenn ihr euch erinnert, send' ich sie durch die Ströme eures Blutes bis an den Hof, das Herz, bis zum Sitz des Hirns, und durch die Windungen und Räume des Menschen empfangen die stärksten Nerven und die unbedeutendsten Adern von mir ihr natürliches Auskommen, von dem sie leben. Und wenn ihr auch alle zusammen, ihr meine guten Freunde, nicht sehen könnt, was ich Jedem liefre, so kann ich doch Rechnung ablegen, daß ihr alle das feinste Mehl von mir zurückempfangt und mir die Kleie laßt.“

Dies Alles ist bekanntlich in fünffüßigen, äußerlich ganz fließenden

und durchaus unverstümmelten Jamben abgefaßt, sodaß von einer „Entstellung“ seitens des Druckers oder Korrektors keine Rede sein kann.

Was haben wir hier nun für einen Dichter vor uns? — Vor allem werden wir belustigt von der auch für jene Zeit geradezu stumpfsinnigen Unbekanntheit mit dem menschlichen Organismus. Dieser Magen, der durch die Ströme des Blutes der Leibesglieder die Nahrung bis zum Herzen und Hirn sendet; diese Nerven und Adern, welche durch die Windungen und Räume des Menschen ihr natürliches Auskommen empfangen — sie reizen unwillkürlich zur Heiterkeit. Aber nun gar der eigentliche Dichter! Man beachte die schwerfälligen Pleonasmen: Der Magen ist „faul und untätig“ und führt obenein „nicht gleiche Arbeit aus, wie die übrigen Glieder“, welche doch „für den Appetit und die gemeinsame Neigung des ganzen Leibes“ sich abmühen! Der Magen „antwortet“, „giebt höhnisch zur Antwort“, „antwortet“ und „sagt“ mit einem „nicht aus der Lunge kommenden Lachen“ den „unzufriedenen Gliedern und meuterischen Gliedmaßen“, daß er die Nahrung, „von der die Glieder leben“, zwar zuerst verschlinge, daß aber alle ihr „natürliches Auskommen“ empfangen, „von dem sie leben!“

So torkelt unser Fabeldichter immer unbeholfen herum; er ist nicht einmal imstande, die ursprüngliche Fiction festzuhalten, und spricht, während es sich um einen Streit zwischen Magen und Gliedern handelt, von den „Windungen und Räumen des Menschen“!

Wir haben es hier, wie wir sehen, mit einem „schaffenden“ Dilettanten zu tun, dem wir vielleicht noch öfter begegnen werden. —

Nachdem Menenius die Fabel vorgetragen und dem ersten Bürger einige Grobheiten gesagt hat*), tritt Marcius auf und giebt sich in feinen, wie aus den Wolken fallenden Reden als den stolzen Kriegsmann, als den wir ihn auch später kennen lernen. Aber wenn wir seine Rede, und namentlich den Anfang derselben genauer prüfen, so erkennen wir, daß sie, ob sie schon im Stil sehr gut zu den ersten 17 Versen des Menenius paßt, hier eigentlich gar nicht am Platze ist.

*) „Du Lumpenhund der schönbesten Rasse, führst die Meute an, um Vorteil zu erjagen. Doch haltet eure Knüppel nur bereit zc.“ — Natürlich lassen sich die „drohenden“ Bürger hier und später alle Grobheiten ruhig gefallen, gleich als wenn sie zum „Chor“ der Alerischen Tragödie gehörten, der bekanntlich „aus Prinzip“ den Mund nicht aufmachen durfte.

Zunächst müssen wir uns wundern, daß er die Bürger, die gerade jetzt sich noch ruhiger verhalten als vorhin, als „meuterische Schurken“ anredet. und sie fragt: „Was verlangt ihr, Hunde?“, an diese Frage aber sofort seine Rede knüpft, in der die Bürger mit einer Flut von grandiosen Schmähungen überschüttet werden, ohne daß sie das Geringste dagegen einzuwenden haben! *) Wenn wir auch dieses Scenenstück näher prüfen und, abgesehen von dem ganz Ungehörigen des Vorganges, das Torkeln gewahr werden, das in den Reden des Marcius herrscht, so müssen wir uns natürlich sagen, daß hier etwas nicht in Ordnung sein kann. Was geht denn eigentlich vor? Treten wir einmal an die Quelle, aus der Shafespeare schöpfte.

Plutarch erzählt, daß, nachdem Coriolanus zum Consul gewählt worden, eine Masse Getreide in das Mangel leidende Rom gekommen sei, daß das Volk die Verteilung oder den Verkauf desselben zu niedrigen Preisen verlangt habe, Coriolanus aber dieser Forderung im Senat sich widersetzt und bei dieser Gelegenheit den Antrag auf Abstellung des dem Volke bewilligten Tribunats gestellt habe. Darüber sei das von den Tribunen aufgehezte Volk in Wut geraten und Coriolanus sei angeklagt und verurteilt worden. — In unsrer Straßen-

*) „Ihr liebt nicht Krieg noch Frieden — — — Ihr ändert jeden Augenblick den Sinn, Nennet edel den, den Ihr noch eben hasstet, den niedrig, der Eu'r Abgott war.“ — Und nun fährt er ganz unvermittelt fort: „Was giebt's, daß ihr auf allen Plätzen dieser Stadt schreit gegen unsern würdigen Senat? — Was wollen sie?“ — Menenius erwidert, daß sie „Korn, um den Preis, den sie gemacht,“ haben wollten (natürlich ist davon in der Unterhaltung zwischen Menenius und den Bürgern keine Rede gewesen!); und Marcius tobt weiter: „Am Fenster sitzen wollen sie zc.“ „Sie sagen, Korn genug sei da! Ließ' doch der Adel seine Milde fahren Und mich mein Schwert gebrauchen, tausendweis' Hact' ich dies Slavenvolk zu einem Haufen zc.“ Und das Alles den „meuterischen“ Bürgern ins Gesicht! und ohne daß diese eine Miene verziehen! — Nun sagt Menenius gar: „Ach, diese hier sind fast schon ganz beschwichtigt — — Jedoch, was sagt der andre Schwarm?“ (!) Und nachdem Marcius hierauf so nebenher geantwortet: „Der ist zerstoben,“ fährt er wieder fort, zu toben: „Sie sagten: hungrig sei'n sie; seufzten Sprüchlein zc. — Als man nachgab, und ein Gesuch seltsamer Art gewährte zc.“ — Und nun berichtet er noch, daß 5 Tribunen von den Bürgern erwählt worden seien und daß „das Paß eh'r die Stadt hätte abdecken mögen, als dies von ihm extrohen“. Worauf denn Menenius bemerkt: „Das ist seltsam.“ (!)

sene wird hier nun zwar von dieser Korn-Angelegenheit und von Tribunen wenigstens andeutungsweise gesprochen; aber das Alles schwebt hier vollständig in der Luft; es hat keinen Anfang, kein Ende und ist offenbar an eine ganz falsche Adresse gerichtet, sodaß wir uns nicht wundern dürfen, daß diese Bürger nichts sagen, da sie alle die Liebenswürdigkeiten wenigstens jetzt nicht verdient haben.

Gehen wir jedoch weiter.

Ein Bote bringt Nachricht, daß die Volker in Waffen seien, und obchon diese Nachricht auf niemand eine Wirkung macht, so ruft Marcius wenigstens aus: „So recht: das ist ein Mittel, den faulen Überfluß los zu werden.“ Und die guten Bürger schlucken diese Bemerkung natürlich auch ohne Murren hinunter.

Nun treten Cominius, Varius, die Senatoren und Tribunen auf, und ein Senator teilt auch seinerseits mit, daß die Volker in Waffen seien; worauf dann Marcius bemerkt: „Und ihr Führer Aufidius wird Euch zu schaffen machen! Ich sollte seinen Wert ihm nicht beneiden; und wäre ich nur Etwas, was ich bin*), so wünschte ich nur Er zu sein“.

Hieran knüpft sich eine kurze Unterhaltung zwischen Cominius und Marcius; es folgen dann einige unwesentliche Trivialitäten*), bis endlich Marcius der Aufforderung des Senators nachkommt, einerseits mit Cominius in den Krieg zu ziehen, andererseits mit ihnen allen zum Kapitol zu gehn. Als nun der Senator noch in aller Eile die „meuterischen“ Bürger nach Hause schickt, bemerkt jedoch Marcius: „Nein, laßt sie uns folgen; der Volker hat viel Korn: nehmt mit die Ratten zum Speichernagen. — Würdige Rebellen, wie hübsch macht Euer Mut sich!***) bitte folgt.“ — Die Senatoren und großen Herren

*) „And were I anything but what I am.“ Der Satz ist zu glatt, als daß man an eine „Verstümmelung“ denken dürfte; der Vers kennzeichnet sich vielmehr als das Gestammel eines Dilettanten, der nur ungefähr sagen kann, was er vielleicht sagen will.

***) „Du, Titus Varius, siehst mich noch einmal ins Gesicht dem Tullus schlagen. — Was! Bist Du steif? bleibst weg?“ (diese Frage fällt übrigens vom Himmel, wie so vieles Andre) u. dgl. m.

****) Die armen Leute tun wirklich gar nichts, und immer werden sie ange—sprochen, als wenn sie die größten Schurken wären; auch sieht man gar

wandeln ab, auch „die Bürger schleichen fort“, sodaß nur die beiden Tribunen Sicinius und Brutus zurückbleiben, um ein merkwürdiges Zwiegespräch zu führen (daß ich den freundlichen Leser an Ort und Stelle nachzulesen bitte, da es hier zu viel Raum einnehmen würde). — Zunächst ist es befremdend, daß die beiden Tribunen, die vorhin mit der hohen Gesellschaft auf „die Straße“ getreten waren, so ohne weiteres zurückbleiben, um sich über den stolzen Marcius zu unterhalten. Dann aber weist das Gespräch, namentlich in seinem Anfang („sahst ihr sein Auge, den Mund?“) auf etwas hin, wovon wir nichts erlebt haben: Wählung der Tribunen (von der Marcius im Anfang so bei Gelegenheit gesprochen) und des Marcius zum Feldherrn im Kriege gegen die Volcker (wovon vorhin auch so gelegentlich gesprochen wurde, wie von einer Einladung zu einer Tasse Thee: „so folgt denn dem Cominius in den Krieg“ — ohne wenn und aber, ohne daß vorher noch nachher weiter die Rede davon ist). — Wir sehen uns also wieder einem Rätsel gegenüber, an dessen Auflösung wir vorläufig verzweifeln müssen. —

Die zweite Scene spielt in Corioli und ist durchweg in Versen abgefaßt. Aufidius mit zwei Senatoren und andrem Gefolge tritt auf. Die Scene ist so, wie sie vorliegt, ohne Bedeutung, ohne jedes Gepräge. Es ist davon die Rede, daß man in Rom von dem Kriegsplan der Volcker erfahren und daß Aufidius „an seinen Posten“ gehn solle. Wir würden über die Scene hinweggehn können, wenn sich nicht auch hier ein Stückchen von einem Kunstwerk zeigte, das uns in platter Fassung dargereicht wird. Aufidius sagt nämlich zu dem Senator: „'s ist nicht vier Tage her, Seit ich von dort gehört — die Worte lauten — Ich glaub', ich hab' den Brief hier; ja, da ist er“ *) — und nun liest er aus dem Briefe (!) das Folgende: „Geworben wird ein Heer; doch niemand weiß, Ob für den Ost, den West. Groß ist die Teurung, Das Volk im Aufruhr, und man raunt sich zu, Cominius, Marcius, euer alter Feind, Der mehr in Rom

nicht ein, was die Bemerkung: „wie hübsch macht Euer Mut sich“ hier soll; denn die Leute zeigen sich weder mutig noch feige; sie verhalten sich so, als wenn sie gar nicht vorhanden wären.

*) Ganz, wie es in einem Stück des ehrlichen Benedix gesagt werden könnte!

gehaßt wird als von euch, Und Titus Lartius, ein sehr tapftrer Römer — Daß diesen drei'n die Rüstung anvertraut wird. Wohin's auch geht; wahrscheinlich trifft es euch, Drum seht euch vor.“

Wenn wir uns nun einerseits höchlich über diesen „Brief“ wundern müssen, andererseits aber das rhetorische Gepräge desselben wahrnehmen, so kommen wir zu dem Argwohn, daß dieser „Brief“ ursprünglich wohl ein mündlich erstatteter Bericht gewesen sein, und zu einer Scene gehört haben mag, von der wir wieder nichts sehen, und an deren Statt uns ein triviales Gespräch geboten wird.

Die dritte Scene, die im Hause des Marcius spielt, ist ebenso stil- und zwecklos wie die vorhergegangene Scene. Die Erzählungen der gesprächigen Volumentia möchte man sich noch zur Not gefallen lassen; aber wenn dann die Dame Valeria mit den Worten: „Meine beiden Damen, guten Tag“ hereintritt, um sich mit den römischen Müttern, über das „Befinden“ und über Handarbeiten zu unterhalten, so finden wir die Sache denn doch gar zu abgeschmackt. Als Charakteristikum sei noch erwähnt, daß Valeria die beiden Damen bittet, sie zu begleiten, daß Virgilia ablehnt, da es ihr heute unmöglich sei, wenn sie auch „der lieben Frau später in allem folgen will“, und daß dann Valeria, obwohl Volumentia ausdrücklich erklärt, sie „zu der guten Frau im Wochenbett“ begleiten zu wollen, allein abgeht!

Und diese abgeschmackte Scene findet statt im Hause des Coriolanus, der soeben als Heerführer in den Krieg gezogen ist!

In der vierten Scene befindet sich das römische Heer vor Corioli: Marcius und Lartius gehen zunächst eine launige Wette darauf ein, ob Cominius und Aufidius sich gesprochen haben oder nicht; nachdem der Scherz erledigt ist, erfolgt eine kurze Unterredung zwischen Marcius und einem der auf den Wällen der Stadt erschienenen Senatoren, welche damit endet, daß die Volster aus der Stadt auf die Bühne ziehen, so daß Marcius zu der Äußerung veranlaßt wird: „— — Ich schwige drob vor Wut.“ — Nun werden die Römer in ihre Schanzen zurückgetrieben, und Marcius kehrt allein auf die Bühne zurück, um von hier aus aufs neue seine Krieger anzufeuern. Da der Wind günstig zu sein scheint, so hören sie die Mahnung und treiben die Volster wieder durch das offne Thor in die Stadt.

„Das Tor ist offen!“ ruft jetzt der tollkühne Marcius und fordert seine Soldaten auf, mit ihm den Fliehenden nachzueilen. Er rennt auch wirklich in die Stadt hinein; aber seine Krieger sind besonnene Leute und rennen ihm nicht nach. Jetzt aber wird natürlich das Tor zugeschlossen; und sofort ruft ein Soldat: „Seht, nun ist er eingeschlossen!“ und „Alle“ rufen: „Der ist geliefert, dafür bürg' ich ihm.“ — Gleich, als wenn sich's um den Mustetier Lehmann und nicht um den Feldherrn handelte! — Aber diese Gleichgültigkeit der Krieger ist nicht das Merkwürdigste an dieser Scene; dieses besteht vielmehr in dem „eingeschlossenen“ Marcius. Unser Künstler hatte jedenfalls irgendwo gelesen, daß im Kriege manchmal ein Führer von Feinden „eingeschlossen“ werde; und da hier die Gelegenheit so günstig wie möglich war, so faßte er sich ein Herz und brachte den Helden ohne viele Umstände hinter Schloß und Riegel — da war er doch gründlich „eingeschlossen“! — Glücklicher Weise kehrt Lartius zu rechter Zeit zurück, erfährt, daß das Tor hinter Marcius „plötzlich zugeschlagen“ worden, sieht den „blutenden und vom Feinde bedrängten“ Marcius auf dem Walle erscheinen und dringt nun mit den wütend gewordenen Römern, die ihrem Marcius nicht hatten folgen wollen, durch das „zugeschlagene“ Tor in Corioli ein.

In der fünften Scene befinden sich die Römer natürlich in Corioli; der Schlachtruf des Cominius wird vernehmbar, Marcius eilt hinweg und Lartius befiehlt einem Trompeter, die volksischen Staatsbeamten zusammenzublasen, um den Willen ihrer Überwinder zu vernehmen.

In der sechsten Scene befindet sich Cominius mit seinen Truppen auf dem Rückwege. Dann tritt ein Bote auf und erzählt, was wir bereits „erlebt“ haben. Daraus entwickelt sich ein Hin und Her, warum er nicht früher die Meldung habe bringen können, und diese Unterhaltung würde vielleicht noch lange dauern, wenn nicht der „geschunden aussehende“ Marcius daherkäme und Cominius um Erlaubnis bäte, daß er Aufidius und seinen Antiaten sich entgegenstelle. Obwohl nun Cominius den Freund „lieber in ein mildes Bad gebracht und Balsam aufgelegt“ hätte, so mag er dem Helden das Gewünschte doch nicht weigern. Marcius wendet sich denn sofort an die Truppen und fragt, wer ihm folgen wolle. Natürlich sind alle bereit, jauchzen, schwingen die Schwerter, heben ihn auf ihre Arme und machen einen

heillosen dramatischen Lärm, sodaß Marcius nur mit Mühe wieder auf seine Füße zu stehen und zu Worte kommen kann. Dann erklärt er zum Überfluß zweimal, daß er eine Auswahl treffen wolle — und die höchst wichtige Scene hat ein Ende.

Die siebente Scene zeigt uns nur, wie Vartius mit „Trommeln und Trompeten“ Corioli verläßt; dafür geht denn auch in der achten Scene nichts weiter vor, als daß Marcius und Aufidius inmitten des „Schlachtgetümmels“, nachdem sie sich gegenseitig über ihren Haß ausgesprochen haben, mit einander fechten und fechtend die Bühne verlassen, um der neunten Scene Raum zu geben.

Wir fangen nun allmählich an, uns über diesen seltsamen Expositionsakt zu wundern. Immer Getümmel und Trommeln und Trompeten, Gefechte und dergleichen mehr; aber vom Drama bekommen wir gar nichts zu sehn.

In der neunten Scene geht es nun wirklich einen Schritt weiter. Cominius begrüßt zunächst den neuerdings verwundeten Marcius; dann kommt Vartius und will Marcius rühmen; dieser aber erklärt mit Würde, daß es ihn kränke, wenn man ihn lobe. Hier zeigt sich nun endlich wieder einmal der Dichter, der uns in einzelnen Stellen der ersten Scene und in jenem gelesenen Botenbericht (II. Scene) entgegentrat; er bleibt auch für eine kurze Zeit mächtig, bis er, nach der Belehnung des Helden mit dem Namen Coriolanus, von dem „Lusch der Trommeln und Trompeten“ überlärmert wird. Die Scene könnte hier ein Ende haben; aber es folgt jetzt noch die Bemerkung des Cominius, daß er „vor Schlafengehen“ nach Rom „schreiben“ wolle; und Coriolan bittet, daß man einen armen Coriolaner, bei dem er gewohnt (wann?!), freigeben möge; leider muß er jedoch bekennen, daß er den Namen des Mannes vergessen habe! „Giebt's keinen Wein hier?“ fragt alsdann Coriolanus; und die Feldherrn begeben sich ins Zelt, um „das Blut auf Coriolanus' Antlitz zu trocknen.“ *)

Wenn man alles das, was bisher vorgegangen, als einen ersten Aufzug gelten lassen wollte, so könnte man sich diese Scene wohl als Aktabschluß denken; zu unserm Erstaunen folgt aber noch eine zehnte Scene zwischen Aufidius und einem Krieger. Die Scene ist

*) „The blood upon your visage dries.“

als Aktabschluß ganz unmöglich; andererseits aber hat sie, abgesehen von einigen Trivialitäten,*) unverkennbar dichterisches Gepräge und schließt sich im Stil an die von uns beachteten Bruchstücke an. Wenn wir sie daher etwas näher ansehen, so fällt es uns auf, daß hier von der Einnahme Coriolis als von einem erst vorgefallenen Ereignis die Rede ist, während doch Marcius bereits „Aufidius und seinen Anfiaten“ sich „entgegengestellt“ hatte. Offenbar also steht diese Scene nicht an ihrer rechten Stelle, wie sauber sie auch eingerichtet ist. — Wir erinnern uns nun der ganz flüchtig behandelten zweiten Scene; auch dort konnten wir uns nicht zurechtfinden. Wenn wir jedoch die gleichgültigen Einführungsworte dieser Scene: „die Stadt ist eingenommen“ als nicht zu dem Folgenden passend (wo ja in der That von ganz andern Dingen die Rede ist; nämlich von der tiefwurzelnden Feindschaft des Aufidius gegen Marcius, als Parallele zu den Worten des Marcius in der ersten Scene) streichen, so erhalten wir ein Scenenbruchstück, das zu dem Bruchstück in der zweiten Scene in nähere Beziehung tritt und wir sehen, daß ursprünglich die neunte Scene (die natürlich keine „neunte“ hat sein sollen, da die sechs Zwischenscenen ganz bedeutungslos und trivial sind) wirklich als Aktabschluß gedacht gewesen ist, daß der ganze Aufzug sich vermutlich in drei große Scenen gegliedert haben wird.

Erste Scene: Auf dem Forum. (Aufgeregtes Volk, im Begriff, den Adel dazu zu zwingen, daß er der Not steure. — Menenius tritt unter die Leute und beruhigt sie, sodaß sie das Forum verlassen. — Coriolanus tritt auf. Menenius berichtet von dem Aufruhr und daß man dem Volke fünf Tribunen gewährt habe. Zornausbrüche Coriolans. Meldungen von dem Andringen der Völker 2c.**).

*) Aufidius will seine „wilde Hand“ in dem Herzen Coriolans „waschen“ 2c.

**) Es bleibt dann noch etwas unerklärt: In der großen ersten Scene des III. Aufzuges ist davon die Rede, daß die Bürger, als die Stadt vom Feinde bedroht worden, nicht haben in den Krieg ziehn wollen; und in unsrer um und um gewirbelten Scene sagt Coriolanus: „Würdige Rebellen! Wie gut macht euer Mut sich!“ Läßt das auf eine besondere Scene schließen? Oder handelte sich's nur um eine Erzählung, so daß jener Ausruf Coriolans nicht persönlich zu nehmen ist? Möglichensfalls war auch dieses Motiv mit der Erzählung von dem Aufruhr und der Tribunengewährung vereinigt; denn bei Plutarch rücken diese Ereignisse auch ganz nahe zusammen: Andringen der

Zweite Scene: In Corioli. (Aufidius und die Senatoren. Aufidius als dominierender Gegensatz zu Coriolanus.)

Dritte Scene: Im römischen Feldlager. (Marcius wird mit dem Namen Coriolanus belehnt.)

Dann hätten wir einen grandiosen, klar gegliederten Expositionsakt gehabt, während wir jetzt vor einem zusammenhangslosen Nichts stehen.

Zweiter Aufzug.

In der ersten Scene sehen wir zunächst Menenius mit den Tribunen Sicinius und Brutus im Gespräche. Aber der Inhalt des Gespräches mutet uns noch sonderbarer an, als die Form desselben. Man denke: das römische Heer steht im Kriege; ganz Rom ist natürlich in Aufregung, und nun hören wir, wie sich die Leute über den Stolz des Marcius unterhalten, ähnlich, wie dies schon im ersten Aufzuge der Fall war! Nicht mit einer Silbe wird des Kriegszustandes Erwähnung getan; dafür giebt sich der edle Menenius „auf öffentlichem Platz“ wie eine Art von Clown. Dann ziehen sich die Tribunen ein wenig zurück und Volunnia, Virgilia und Valeria treten zu Menenius, um ihn (den Senator!) darüber zu unterrichten, daß der Krieg beendet und Marcius auf dem Heimwege, auch daß ein Brief an den guten alten Herrn eingetroffen sei. Dann giebt es noch einige „Scherze“, die aber, zum Glück für uns, vom „Trompetengeschmetter“ erstickt werden, und der ganze Zug des römischen Heeres befindet sich plötzlich auf dem Platze.

Zunächst erfährt Rom von einem Herold, warum Marcius fortan Coriolanus heißen solle; dann erfolgt die allgemeine Bewillkommung des Helden mit „Lusch“, und es schließen sich hieran einige Verse, die

Sabiner, Weigerung des Volkes, die Waffen zu ergreifen; neue Unruhen; Beschwichtigung durch Menenius, Gewährung der Tribunen, und Bereitwilligkeit des Volkes, in den Krieg zu ziehen. — Es ist unmöglich hier, wo alles unklar und unzusammenhängend ist, ganz klar zu sehen; und es ist nicht unwahrscheinlich, daß ursprünglich noch eine Scene vorhanden gewesen sein mag, die auf dem Kapitol gespielt haben dürfte, und in der einerseits Marcius als Feldherr bestätigt wurde, andrerseits die Tribunen die Unterhaltung führten, welche uns, freilich nicht unverlezt, erhalten geblieben ist. Aber es ist auch nicht unwahrscheinlich, daß das alles zu einer großen Scene vereinigt worden war.

teils von Coriolanus, teils von Volumentia gesprochen werden und mitten in die „Öffentlichkeit“ einen ganz familiären Ton bringen. Aber kaum ist dieser Ton erklingen, so ruft Menenius: „Krönen dich die Götter!“ und Coriolan spricht ihn daraufhin launig an: „Lebt Ihr auch noch?“ indem er sich zugleich zu der überflüssigen Dame Valeria mit den Worten wendet: „Entschuldigt, hohe Frau.“ Um uns ganz irre zu machen, beginnt Volumentia jetzt aufs neue, Coriolan und das Heer zu begrüßen: „Wo wend' ich hin mich? O willkommen daheim! Willkommen Feldherr — und Ihr Alle willkommen!“ und sogleich fällt wieder der fade Schwächer Menenius ein, ruft gleichfalls mehremals „willkommen“, macht alberne Scherze, sodaß Cominius zu der Äußerung veranlaßt wird: „Immer der Alte!“ und Coriolanus bestätigen muß: „Immer Menenius, immer.“

Wir kommen aus dem Erstaunen nicht heraus. Eine ganz feierliche Handlung im Beisein des Volkes nimmt kaum ihren Anfang und wird sogleich durch ganz triviale Scherze und Redewendungen abgebrochen, oder vielmehr unterbrochen; denn nun wendet sich Coriolan wieder an seine Mutter und seine Gattin, und indem er zu reden anfängt, befinden wir uns wieder dort, wo wir vorhin zu sein glaubten, nämlich im Kreise der Familie Coriolans. Aber kaum sind wieder ein Duzend edler Verse gesprochen worden,*) so ruft Cominius: „Fort aufs Kapitol!“ — Fanfaren und Hörner ertönen und der ganze Zug verschwindet so plötzlich, wie er gekommen! Nur die beiden Tribunen bleiben wieder zurück, um ein Gespräch zu führen, das, ganz abgesehen von der im Original sehr ungelenten Fassung, uns durch seinen Inhalt zu denken giebt. Diese Tribunen führten bekanntlich zu Anfang der Scene eine ganz von der Situation abliegende, mehr in den Anfang des ersten Aufzuges hinüberweisende Unterhaltung, zogen sich dann etwas zurück und kamen später wieder nach vorne, jedoch nicht als Achtung fordernde Vertreter des Volkes, sondern als ganz unbeteiligte Zuschauer, die nur gerade zur Hand sind, und jetzt spricht Brutus

*) Die freilich in diese Situation gar nicht hineinpaffen. Coriolan steht inmitten der Patrizier und sagt, daß er sie erst besuchen wolle, bevor er sein Haus betritt; er wird von Adel und Volk sozusagen gefeiert und spricht davon, daß er auf seinem Wege lieber ihr Sklave sein wolle, als auf dem ihrigen mit ihnen Herrscher!

eine Rede, in der er das Verhalten des Volkes beim Einzug des Coriolan schildert. Dem Sinne nach schließen sich die Worte wohl einem Ereignis an, das mit dem, was soeben ganz flüchtig an uns vorübergehuscht ist, im Zusammenhang stehen könnte; aber wie sie dastehn, weisen sie doch auf Vorgänge zurück, welche diese beiden Leute gar nicht erlebt haben können. Wir befinden uns also auch hier wieder einem Scenenbruchstück gegenüber, welchem die nötige Voraussetzung fehlt. Dazu kommt, daß wir bei näherer Prüfung der Unterhaltung uns der Einsicht nicht verschließen können, daß sie im Großen und Ganzen herzlich trivial ist (trotz der leidlich glatten Verse), und daß Brutus nicht davor zurückschreckt, gelegentlich ein wenig Unsinn zu sprechen, so, wenn er sagt: „Ein solcher Tumult, als ob irgend ein Gott, welcher ihn (Coriolanus) führt, sich schlaue in seine menschliche Macht*) geschlichen und ihm anmutige Haltung gebe.“ — Nachdem die beiden mißvergnügten Tribunen sich noch des Weiteren unterhalten und den Entschluß gefaßt haben, das Volk wider Coriolanus aufzuheben, erscheint ein Bote, meldet ihnen, daß sie sogleich aufs Kapitol kommen sollen, und erzählt von der Haltung des Volkes Ähnliches, wie Brutus vorhin sie geschildert, worauf dann die Tribunen abgehn.

Wenn wir diese Scene, die eigentlich an vier verschiedenen Orten spielen müßte, mit Ruhe prüfen, so geht es uns genau so, wie im ersten Aufzuge: wir fürchten allen Ernstes für unsern Verstand. Diesem Wirrwarr gegenüber, der äußerlich zur Not geordnet erscheint, können wir unsre Selbständigkeit nur mit Aufbietung aller unsrer Geisteskräfte behaupten. —

Die zweite Scene beginnt mit einer Unterhaltung, welche von zwei Senatsdienern geführt wird. Es ist davon die Rede, daß Coriolan sich mit zwei andern Römern um das Konsulat bewerbe. Das Gespräch ist ohne bedeutendes Gepräge; auch fühlen wir uns versucht, zu widersprechen. Coriolanus soll sich um das Konsulat beworben haben; nun wissen wir aber, daß ihn die Senatoren, ohne ihm auch nur Zeit zu lassen, die Seinen vernünftig zu begrüßen, sofort aufs Kapitol schleppten, um ihn zum Consul zu machen — wie stimmt das also mit dem, was die Diener sprechen? Doch am Ende

*) „crept into his human powers.“

sind's Diener, die nicht wissen, daß in einem Drama alles seinen Zusammenhang haben muß!

Jetzt tritt, von einem „Trompetenstoß“ angemeldet, der ganze Zug auf die Bühne. Nun wird also voraussichtlich die Sitzung feierlichst eröffnet werden — aber zu unserm allergrößten Erstaunen ergreift ohne weiteres Menenius das Wort und beginnt folgendermaßen: „Da ein Beschluß gefaßt, der Volker wegen, Und Titus Lartius wieder heimzurufen, Bleibt noch als Hauptpunkt dieser zweiten Sitzung zc.“ —

Wir glauben zu träumen. Titus Lartius befand sich vorhin mit Coriolanus im Zuge; Coriolanus wurde sofort aufgefordert, mit den Senatoren aufs Kapitol zu gehn — sie treten jetzt alle feierlich auf; und nun hören wir, daß sie schon einen Beschluß „in dieser Sitzung“ gefaßt haben und sich endlich zur Hauptsache wenden wollen! — Doch wir lassen uns nicht aufhalten und erfreuen uns nun wenigstens eines in sich einheitlichen, dichterisches Gepräge tragenden kurzen Szenenstückes. Namentlich werden wir durch die Rede des Cominius gefesselt, in der er Coriolans Verdienste preist. Nur will uns auch hier gelegentlich ein Bedenken aufstoßen. Cominius wendet sich dem letzten Feldzuge zu und rühmt hier Coriolan ganz besonders: „Wie Binsen vor dem Segelschiff, So neigten sich die Feinde rings und sanken vor seinem Schwert, das überall, wo's traf, Zum Todesstempel ward. Von Kopf zu Fuß War es nur Blut, und jeder Schritt bezeichnet Durch Seufzer Sterbender. Er dringt allein Durchs Todestor der Stadt und färbt's mit grausem Verhängnis. Ohne Hilfe kommt er weiter, Trifft, nur gering verstärkt, wie'n Meteor Corioli: und nun ist Alles sein.“ — Also, er dringt allein in die Stadt, stürmt dann weiter, erhält Verstärkung und trifft noch einmal auf die Stadt — sehr merkwürdig. Doch nun erinnern wir uns, daß Marcius „eingeschlossen“ wurde, die sonderbaren Worte des Cominius hängen vermutlich mit jenem großartigen Ereignis zusammen; und das ist verdächtig. Wir werfen daher einen prüfenden Blick auf das Original und entdecken sehr bald, daß die Stelle „bearbeitet“ ist; sie lautet wörtlich:

„from face to foot
He was a thing of blood, whose every motion

Was tim'd with dying cries: alone he enter'd
The mortal gate of the city, which he painted
With shunless destiny; aidless came off etc.“

Wir sehen, daß das Versstück „alone he enter'd“ genau dem Versstück in dem späteren Verse, „aidles came off“, entspricht, daß eine gewandte Hand (welche sich auch durch das „mit grausem Verhängnis bemalte Todesstor“ verrät) den Unsinn: „alone he enter'd — With shunless destiny“ hineingeflickt hat, um noch einmal auf jene schöne Scene zurückzuweisen; daß mithin ursprünglich auf die Worte: „Was tim'd with dying cries“ die Worte: „aidless came off“ unmittelbar gefolgt sind, was denn auch ganz in der Ordnung ist. *) — Nun wird es uns trotz Alledem wieder etwas behaglicher zu Mut! Wir gewahren doch wenigstens in diesem Falle einen „ordnenden Geist“, den wir bisher ganz vermissen mußten; wir erblicken doch hinter all' dem Wirrwarr nun einen Menschen, der zurückdenkt und sich die Mühe nimmt, einen ganzen und zwei halbe Verse in ein, an sich zusammenhängendes Stück hineinzuarbeiten, um die Erzählung des Cominius in allen Teilen der „Wirklichkeit“ entsprechen zu lassen. Das ist Etwas wert! Bei Melpomene — das ist Viel wert!

Der Schluß der Scene befriedigt uns auch nicht. Coriolan beginnt eben, mit stolzen Worten seine Abneigung gegen den Brauch, daß die Bewerber um das Consulat sich vorher beim Volke beliebt machen müssen, auszusprechen; aber mitten im Satz wird er von Menenius mit den plumpen Worten: „Laßt das und fügt Euch“ unterbrochen; und sogleich kehrt sich Menenius zu den Tribunen und sagt: „Tribunen, Euch empfehlen wir den Vorschlag Ans Volk, und unserm edeln Consul wünschen wir alle Freud' und Ehre.“

Es scheint also, daß Coriolan bereits Consul ist!

Übrigens kommen Wir nicht dazu, uns hierüber zu wundern; denn plötzlich eilt der ganze Schwarm wieder mit Fanfarenmusik davon, und wir befinden uns zur Abwechslung wieder einmal mit den beiden Tribunen allein. —

In der dritten Scene, die auf dem „Forum“ spielt, erleben wir zunächst eine von drei Bürgern gepflogene Unterhaltung in Prosa.

*) Siehe die Schilderung bei Plutarch.

Die Bürger werden darüber einig, Coriolan ihre Stimme zu geben, und da sie ihn mit Menenius kommen sehen, so entfernen sie sich, um ihm nachher einzeln entgegentreten zu können, damit „Jedem seine eigne Ehre widerfahre.“ — Nun treten die Beiden auf, und nachdem sie ein kurzes Gespräch in Versen geführt haben, erscheinen zwei Bürger (obwohl sie einzeln kommen wollten!), die von Coriolan in platter Weise um ihre Stimmen gebeten werden. Sobald die beiden Römer abgegangen sind, spricht Coriolan wieder ein längeres Stück in Versen; dann erscheinen zwei andre Bürger, erklären auch ihrerseits, daß sie ihre Stimmen geben wollen, gehen gleichfalls ab — und plötzlich kehrt Menenius, der eigentlich gar nicht von der Bühne gekommen ist, mit den beiden irrlichterierenden Tribunen zurück und meldet: „Vorüber ist die Frist, und die Tribunen Ertheilen Euch die Stimme. — Bleibt noch, daß Ihr, bekleidet mit des Amtes Zeichen, Gleich den Senat besucht.“ Und nachdem Coriolan sich darüber unterrichtet hat, wohin er gehen solle, verläßt er mit Menenius das Forum, um den beiden Tribunen neuerdings den Platz frei zu machen, weil sie das Volk umzustimmen haben, was ihnen denn auch gelingt, sodaß mit der Hinweisung auf einen Tumult der Aufzug schließt.

Jetzt übersehen wir diese dritte, so merkwürdige Scene noch einmal und wundern uns gründlich darüber, daß ein Coriolan wirklich durch die Straßen geht, um von Mann zu Mann um die Stimmen des Volkes zu bitten. Zwar berichtet Plutarch, daß die Bewerber um das Consulat sich in demüthiger Haltung den Bürgern auf dem Forum vorzustellen pflegten und ihre Narben zeigten, wenn sie welche hatten; aber von so abgeschmackten Unterhaltungen, wie sie hier Coriolan mit den Bürgern führt, kann keine Rede sein; die Sache ist so blöde, daß wir sie nur einem Künstler zuschreiben dürfen, der es fertig brachte, Marcius „einschließen“ zu lassen. Zugleich erinnern wir uns, daß die Sitzung auf dem „Kapitol“ so wider alles Erwarten schnell und plump abbrach — wie, wenn hier etwas nicht richtig wäre? Wie, wenn die einzelnen, im edlen Stil gehaltenen Versstücke dieser „Werbescene“ in die zweite Scene hineinpaßten? Da dürfte dann wohl diese Marktscene sich als ein blödsinniges Flickwerk ergeben, während jene unvollkommene, aller Würde entbehrende zweite Scene gewinnen würde. — Wir prüfen und vergleichen auch im Original und siehe da, es findet

sich wirklich ein Zusammenhang, und die Scene würde sich nun so geben:*) Auf dem Capitol. (Anfang fehlt.) Streit der Senatoren mit den Tribunen um die Ernennung Coriolans; Lobrede des Cominius, während Coriolan sich entfernt, um nicht sein Lob hören zu müssen; Wiederauftreten Coriolans und Mitteilung an ihn, daß er der Förmlichkeit vor versammeltem Volke genügen müsse, wogegen er sich zunächst sträubt. (Tauchnitz=Edition S. 36—39 [7. Zeile von unten]. Herwegh [Ausgabe der Shakespear-Gesellschaft] Bd. VIII, Seite 58—63 [2. Zeile von oben]. Schlegel=Tied Bd. VIII, S. 146 [Mitte] bis 151 [Mitte]). Hieran schließt sich das Stück aus der dritten Scene, wo Menenius mit Coriolan auftritt (Tauchnitz=Edition S. 41 [Mitte—5. Zeile von unten]. Herwegh S. 65 [Mitte bis 6. Zeile v. u.]. Schlegel=Tied S. 153 [2. Zeile v. u.]—154 [15. Zeile von oben]), und setzt sich in derselben Weise fort (Tauchnitz=Edition S. 43 [15. Zeile v. o. „Better it is to die“ — „To one that would do thus“]. Herwegh S. 67 [letzte Zeile]—68 [10. Zeile von oben]. Schlegel=Tied S. 156 [5. Zeile v. u.]—157 [6. Zeile von oben]). — Hier bricht es nun zunächst ab; doch vielleicht dürfen wir uns auf Vermutungen einlassen, wie die Scene weitergeführt werden sollte.

Draußen harret das Volk, und Coriolan, der nun doch seine Abneigung überwinden muß, um seinen Ehrgeiz befriedigt zu sehen, geht mit den Tribunen hinaus, um sich dem versammelten Volke zu zeigen und es in aller Förmlichkeit um seine Zustimmung zu bitten, während auf der Bühne die nötige Spannung unterhalten wird.**) Dann kehrt er zurück. Der mühsam zurückgedrängte Hohn spiegelt sich noch auf seinen Zügen wieder; aber er hat sich doch überwunden, und zum Lohn dafür geben ihm die Tribunen, als Vertreter des Volkes, ihre

*) Ich setze natürlich voraus, daß der Leser das Original oder eine Übersetzung bei der Hand hat.

**) Nur auf diese Weise konnte das „Werbungs“-Motiv, das episodisch unwichtig und in die Ökonomie eines Dramas nicht hineinpaßt, für die Bühne bedeutend gemacht werden; weil der Zuschauer nun die höchst fesselnde Spannung, welche sich bei den Erwartenden kund giebt, miterlebt, und obenein seiner Phantasie Spielraum gönnen kann. Von Alledem hatte natürlich unser „Künstler“ keine Ahnung.

Stimmen. Und hier können wir nun wieder einige ganz außer Zusammenhang in der dritten Scene austauschende Worte einschalten. Menenius, der natürlich nicht der leichte, lächerliche Schwäger ist, als den wir ihn einigemal belächeln sollten, sondern eine sehr ernsthafte, wenn auch mit überlegnem Humor begabte Persönlichkeit, nimmt den Beschluß der Tribunen auf und sagt: „Vorüber ist die Frist und die Tribunen erteilen Euch des Volkes Stimme (Tauschnik-Edition S. 44 [7. Zeile v. o.], Herwegh S. 68 [4. Zeile v. u.], Schlegel-Tiedt S. 157 [6. Zeile v. u.]); daran schließt sich dann die Hinweisung auf den Senat, womit die zweite Scene beendet gewesen sein dürfte. Auf diese folgt dann die Forum-Szene (Umstimmung des Volkes durch die Tribunen), von der auch nur ein, ebenfalls nicht unverletztes Bruchstück vorhanden geblieben ist (Tauschnik-Edition S. 44 [12. Zeile v. u.] bis zum Ende des Aufzuges.*) Herwegh S. 69 [12. Zeile v. u.] u. ff. Schlegel-Tiedt S. 158 [12. Zeile von unten] u. ff).

So klärt sich denn auch dieser zweite Aufzug einigermaßen und wir sehen wenigstens ungefähr, wie er vom Originaldichter in strenger Anlehnung an Plutarch geführt wurde.

Die erste Scene mochte mit verklingender Feierlichkeit des Einzuges beginnen und vor dem Hause Coriolans zwischen Mutter, Sohn und Gattin zu Ende geführt werden. — **Die zweite Scene** brachte (vielleicht neben Anderm) eine Unterhaltung der unzufriednen Tribunen. — **Die dritte Scene** spielte dann auf dem Kapitol und **die vierte Scene** auf dem Markt.**)

Dritter Aufzug.

Am Ende des zweiten Aufzuges war uns ein großer Konflikt in Aussicht gestellt — wir sind also voller Erwartung. Aber nun erleben wir einen Aufzug von Senatoren und Patriziern, an deren Spitze

*) Obschon das kurze, den Aufzug abschließende Zwiegespräch der Tribunen aller Wahrscheinlichkeit nach nicht von dem Originaldichter herrührt.

***) Möglichenfalls waren die zweite und dritte Scene zusammengezogen, sodas dann auch dieser Aufzug sich in drei mächtige Scenen mochte gegliedert haben, was um so wahrscheinlicher ist, als dem uns vorliegenden Aufzug die Dreiteilung erhalten geblieben ist.

Coriolan, Cominius und Larcius sich befinden; und nachdem die „Hörner“ verhallt sind, unterhalten sich die Herren über — Aufidius und sein Zurückweichen nach Antium, bei welcher Gelegenheit wir zum vierten Male vernehmen, daß Aufidius den Coriolan und Coriolan den Aufidius haße. — Was soll dieses ganz unmotivirte, sinn- und folgenlose Gespräch hier am Anfang des Aufzuges? Offenbar ist das für die Handlung unsres Dramas ganz zwecklose Anhängsel von dem „Bearbeiter“ nur hinzugedichtet worden, um eine Lücke auszufüllen. Wir scheiden also das Stück sofort aus und hoffen, daß mit dem nun folgenden Auftreten der Tribunen die Handlung sich fortsetzen werde. Aber auch jetzt müssen wir stutzen. Coriolan spricht, sobald er die Tribunen kommen sieht, einige stolze Worte der Verachtung, und die Tribunen (hinter denen sich offenbar das für uns unsichtbare Volk befindet, da Coriolan fragt: „Dies eure Herde?“) wollen den Zug nicht weiterziehen lassen. Es ist auch gelegentlich davon die Rede, daß „neulich Korn umsonst verteilt ward,“ obschon wir nichts davon gesehen oder gehört haben; und nach geraumer Zeit beginnt sogar Coriolan mit den überraschenden Worten: „Von Korn mir sprechen?! Dies war mein Wort und ich will's wiederholen!“ — Was für ein „Wort“ hat Coriolan gesprochen, das er jetzt wiederholen möchte? Offenbar ist die Sache hier auch nicht in Ordnung. Und wenn wir die ganze nachfolgende Scene von hier aus prüfen, so erkennen wir, daß sie nicht „auf der Straße“ spielen kann, sondern im Senat spielen muß, da von dem nicht anwesenden Volk, von herbeieilenden und hinauszutreibenden Bürgern die Rede ist. Aber um was handelt sich's denn in dieser Scene?*) Das Volk hat verlangt, daß man ihm Korn liefere; Coriolan widersezt sich der Forderung, dringt auf Abschaffung der Tribunen, die ihn daraufhin als Hochverräther bezeichnen, hinauszuweisen, um die Bürger aufzuheben, mit ihnen hereinstürmen und endlich von den Patriziern zurückgedrängt werden. Was ist denn das? Gleich in der sonderbar zusammenhangslosen ersten Scene des ersten Aufzuges hörten wir Coriolan unter Anderm sagen: „Sie meinen, Korn genug sei da! Dieß' doch der Adel seine Milde fahren Und mich mein Schwert

*) Zu der natürlich die Begegnung der Senatoren mit dem von den Tribunen angeführten Volke nicht gehört, die vielmehr an eine andre Stelle rückt, wie wir sehen werden.

gebrauchen zc.“ Das schien so ungefähr zu dem von Menenius durch die famose Fabel beschwichtigten „Aufruhr“ zu passen, paßte aber in der That gar nicht dazu. Und als wir bei Plutarch Hilfe suchten, fanden wir den Bericht über die Ereignisse, die sich nach der Wählung Coriolans zum Consul im Senat zugetragen. — Da wußten wir also, wo wir uns befinden; und zugleich sind wir in der Lage, ein bisher unbenuzbares Stückchen aus dem Wirrwarr jener ersten Scene des ersten Aufzuges hier hinüberretten zu können. — Der Schluß dieser grandiosen Scene, in welcher Menenius die zurückkehrenden Bürger und die Tribunen zu besänftigen versucht, ist an einigen Stellen verstümmelt. So z. B.: Wenn Menenius, nachdem Coriolan mit den Senatoren fortgeeilt ist, gesagt hat: „Was seine Brust bewegt, Muß über seine Lippen und im Born Vergißt er selbst, daß er auch nur den Namen Des Todes je gehört“, entsteht ein Lärm hinter der Scene und er fährt fort: „Sie greifen's tüchtig an!“ — „Ich wünscht' im Bett sie!“ bemerkt hierauf ein Patrizier, und Menenius setzt hinzu: „Ich in den Tiber! Was zum Henker konnt' er nicht freundlich reden!“ — Erst nach diesem kurzen, ganz aus dem Stil fallenden Zwiegespräch treten die Tribunen mit dem Pöbel auf und Sicinius ruft: „Wo ist die Natter!“ — Im Original läßt sich das eingeflickte Stück sehr deutlich unterscheiden. Die Sätze des Menenius enden mit dem Halbvers: „He heard the name of death.“ — Nach diesem Gedankenstrich beginnt dann das Einschlebsel, und mit den Worten: „Where is the viper“ tritt Sicinius auf; diese zwei Jamben aber vervollständigen erst den vorhin abgebrochnen Vers. —

Die zweite Scene spielt im Hause Coriolans und ist im großen Stil gehalten. Hier kommt auch zum erstenmale Volumentia als die große Frau und Römerin zur Geltung. Nur an drei Stellen finden wir etwas nicht in Ordnung. Einmal ist es ebenso schwächlich wie undramatisch, wenn Coriolan, der die Scene mit einem Patrizier beginnt, nachdem er in bedeutenden Worten seinem Troß Ausdruck verliehen, fortfährt: „Mich wundert's, meine Mutter heißt nicht mehr gut mein Tun, und schalt doch selbst sonst Sie Lumpenknechte u. s. w.“, und dann, als Volumentia eintritt — es wirkt schlecht, daß Volumentia erst hinzutritt, anstatt die Situation mit zu eröffnen — sich mit den Worten zu ihr wendet: „Ich sprach von Euch zc.“ Hier hat ur-

sprünglich wohl eine Rede der Volumentia gestanden, jedoch statt der hier gar nicht angebrachten berichtartigen Rede ein ununterbrochenes direktes Her und Hin geherrscht haben wird. — Zum Andern fehlt offenbar ein Stück vor dem Auftreten der Senatoren unter Führung des Menenius, da die Worte desselben: „Ei, ei, Ihr war't zu schroff zc.“ ohne jede Voraussetzung sind. — Und zum dritten ist es schwächlich und obenein psychologisch unwahr, wenn diese Volumentia, nachdem Coriolan ihr nach heftigstem Seelenkampfe die Versicherung giebt, die Demütigung über sich zu nehmen, mit den gleichgültigen Worten: „Tu, was Du willst“ abgeht.*)

Die dritte Scene spielt auf dem Forum. Wir sehen die Tribunen noch bei der letzten Heharbeit und dann treten Coriolan und der Adel auf — aber nun beginnt plötzlich ein Durcheinander, das uns um den Verstand zu bringen droht.

* Menenius spricht Coriolan noch einmal zu; Coriolan entgegnet darauf mit Hohn und fährt dann ganz unvermittelt fort, die Götter um Schutz für Rom zu bitten**). Jetzt wird das Volk von einem Aedil zur Ruhe gemahnt, und Coriolan fragt: „Werd' ich nicht weiter angeklagt, als jetzt, Wird Alles hier entschieden?“ Wir verstehen das nicht. Aber nun gedenken wir des Scenenstücks, das in der ersten Scene von uns ausgeschieden werden mußte: Coriolan und die Senatoren wollen auf den Markt treten, werden aber von dem Pöbel unter Führung der Tribunen aufgehalten und bedroht — wenn wir nun jenes Stück hier vor die Worte Coriolans einrücken, so ergibt sich der Zusammenhang von selbst, ob auch schon bei der Zerschneidungsarbeit des „Bearbeiters“ Manches fortgefallen ist. Auch innerhalb der Scene haben Verstimmungen stattgefunden, denen wir jetzt aber keine

*) Mir ist die Einwendung gemacht worden, daß diese Worte der Volumentia nicht psychologisch unwahr, sondern wahr seien, weil Volumentia, um den Sohn recht zu gewinnen, sich stelle, als ob sie auf die Entscheidung des Stolzen gar keinen Einfluß ausüben wolle. Coriolan ist ja aber bereits zu dem Entschlusse gekommen; und selbst, wenn das nicht wäre, so müßte doch die Art, wie die Mutter in diesem Augenblick zu ihm spricht, für eine Unmöglichkeit anerkannt werden. Ich bin deshalb auf diese Einwendung eingegangen, weil sie bezeichnend ist für die übliche Shakespeare-Interpretation.

**), Offenbar gehört das in die Scene, in der er zum Consul gewählt wird. (II. Aufzug.)

Aufmerksamkeit schenken wollen. Im übrigen klingt die Scene grandios aus; und wir stutzen nur darüber, daß Coriolan, nachdem er zur Verbannung verurteilt worden, mit einer großartigen Schimpfrede abschließt: „Gemeines Hundepack! Deß Hauch ich hasse u.“ — Haben wir Derartiges nicht schon einmal von ihm gehört? In der That — gleich im Anfang des ersten Aufzuges beschimpfte er die Bürger ebenso, ohne daß wir einsehen konnten, warum er es tat, ohne daß die Bürger es übel nahmen. Das ganze, dort sinnlose Stück gehört nämlich hierher; und wir können aus jenem Wirrwarr wiederum ein bisher unbenutzbares Stück herausheben, das hier die Wirkung aufs großartigste steigert.

Vierter Aufzug.

Die erste kurze Scene ist verworren und ungleich im Stil, soweit dieses innerhalb zweier Seiten möglich ist. Zunächst fällt es uns auf, daß sie „vor einem Tore der Stadt“ spielt, während Coriolan zu Cominius sagt: „bring nur: bis vor's Tor mich.“ Offenbar ist also die Scenenbezeichnung falsch; und man wird nicht irre gehn, wenn man annimmt, daß diese Scene entweder im Hause Coriolans oder an derselben Stelle vor sich gehen soll, wo die dritte Scene des vorigen Aufzuges sich entwickelte. — Sie beginnt damit, daß Coriolan die Mutter ermahnt, sich zu fassen. Aber die schönen, bedeutenden Worte werden plötzlich durch ein „O Himmel! Himmel!“ Virgilians unterbrochen; und Coriolan wendet sich der schreienden Gattin mit der trivialen Phrase zu: „Nein, ich bitte Dich, Weib —“, worauf dann die untröstliche Volumentia in den Wutschrei ausbricht: „Die rote Pest auf alle Zünfte Roms; Tod über die Gewerke!“ sodaß Coriolan sich veranlaßt sieht, ihr zuzurufen: „Gemach, Gemach!“ *) — Und sowie dieses merkwürdige Zwischengespräch beendet ist, lenkt Coriolan, gleich als wäre nichts vorgefallen, wieder in den zuerst von ihm angeschlagenen Ton ein. Aber seine Rede klingt verworren. Die ersten fünf Verse gelten der gebeugten Mutter (die, soeben wie eine Megäre gewütet hat!); dann heißt es plötzlich — „Faß Dich, Cominius“ —; unvermittelt wendet sich hierauf der Sprechende wieder an Mutter und

*) So übersetzt Herwegh. Im Original heißt es, viel drastischer: „What, what, what!“

Weib und an den weinenden Menenius, unterbricht sich aber neuerdings, um Cominius zu bitten, daß er den armen Frauen sage, wie töricht es sei, Unvermeidliches zu beweinen oder zu belachen, und nimmt dann abermals die Rede an die Mutter dort wieder auf, wo er sie vorhin durch sein „Faß Dich, Cominius“ unterbrochen. — Im Original giebt sich diese Rede schon fürs Auge sehr unruhig dadurch, daß sie mehrfach von Gedankenstrichen durchbrochen ist, und es fällt nicht schwer, nachzuweisen, daß die ursprünglich vorhanden gewesne Ordnung gestört und ein sehr feiner Zug vernichtet worden. Die Trostworte an die Mutter gehören notwendig zusammen, wenn wir Coriolan nicht denselben Vorwurf machen sollen, den Theseus im „Sommernachtstraum“ dem „Prolog“ macht*); und wenn er dann sich an seinen ebenfalls fassunglosen Oberfeldherrn wendet und ihn bedeutet, er möchte den Frauen sagen: „Beweinen Unvermeidliches sei Torheit, wie drüber lachen,“ so hat das einen Sinn: er kann die Weiber wohl trösten wollen, nicht aber Cominius, der doch offenbar des Trostes bedarf, und dem er nun auf diese Weise zu verstehn giebt, daß er sich über seine Schwäche erheben solle**). An Menenius wird er sich zuletzt gewandt haben. — Wenn wir uns nun diese Scene vergegenwärtigen: Coriolan inmitten seiner fassunglosen Familie und Freunde, als den an Senecas Weisheit gereiften Mann (was allerdings unvereinbar damit ist, daß „er im Kriege aufgewachsen, seit er ein Schwert konnt' ziehn, und schlecht geschult im Wörtersichten“ ist, daß er sich überhaupt so maßlos leidenschaftlich verhalten konnte), Abschied nehmend und die Vaterstadt verlassend, wenn wir uns diese tiefgemüthvolle Scene, die leider fehlt, vergegenwärtigen, so werden wir uns auch darüber klar, daß sie nicht den vierten Aufzug einleiten kann, sondern den dritten beschließen muß.

Die zweite Scene spielt in einer Straße beim Thor. Sicinius, Brutus und ein Medil treten auf. Es wird davon gesprochen, daß Coriolan die Stadt verlassen habe, daß der Adel erzürnt sei, und daß

*) „Seine Rede war eine verwickelte Kette: nichts zerrissen, aber alles in Unordnung.“

***) Die Worte, „droop not, adieu“ und „my sometime general“, die jetzt auseinandergerissen sind, gehören offenbar zusammen; sie bilden gerade einen vollen Satz.

man nun wieder demüthiger scheinen solle. Nach diesem kurzen und ganz unbedeutenden Einleitungsgespräch treten Volumnia, Virgilia und Menenius auf, und es entwickelt sich ein sehr merkwürdiges Hin und Her*), in welchem uns nur die bedeutsamen Schmähreden Volumnias gegen die Tribunen Beachtung abzwingen; diese aber weisen in die vorhergehende Scene hinüber; in der wir Volumnia, freilich am unrechten Ort, auch bereits einen Wutschrei ausstoßen hörten; diese Stücke gehören denn auch zusammen; und der Abschied Coriolans und die Wiederkehr Volumnias, Virgilians und Menenius' mit folgenden Schmähreden gegen die Tribunen haben ohne Zweifel zu der dritten Scene des dritten Aufzuges in enger Beziehung gestanden und ein Ganzes gebildet.

Es folgt jetzt eine dritte Scene, in der ein Volsker und ein Römer sich begegnen; die ganze Scene ist platt und zwecklos und hat natürlich mit dem Drama gar nichts zu schaffen**).

Die vierte Scene spielt in Antium, vor dem Hause des Aufidius. Coriolan, der in der Schule des Lebens gereifte, verbannte Held tritt, verkleidet, mit den bedeutenden Worten: „'ne hübsche Stadt, dies Antium“ auf die Scene, spricht den Wunsch aus, daß man ihn nicht erkennen möge, und fragt einen Bürger nach der Wohnung des Aufidius, vor dessen Hause er natürlich schon steht. Der nun folgende, sehr schöne Monolog bildet das Einzige, was uns mit dieser, sonst ganz zwecklosen Scene versöhnt; aber wie diese Scene selbst nicht vorhanden zu sein brauchte, so scheint es auch, als wenn der Monolog hier nicht recht am Platze wäre — das wird sich erweisen, wenn wir uns die fünfte Scene näher ansehen.

*) Vicinius fragt z. B. Virgilia, ob sie mannstoll sei (Are you man-kind?); und Menenius fragt Volumnia, ob sie mit ihm zur Nacht speisen wolle, worauf Volumnia antwortet: „Born ist mein Mahl zc.“ — Aber die Antwort ist natürlich älter, als die Frage. Unser „Bearbeiter“ fand die Worte „Born ist mein Mahl zc.“ vor; und weil er sie sich nicht erklären konnte, so motivierte er sie dadurch, daß er Menenius die bedeutende Frage an die Frau richten ließ!

***) Der Römer, der offenbar als eine Art von Spion gedacht ist, bemerkt, daß er „sehr erfreut“ sei, von der Kriegsbereitschaft der Volcker zu hören; und die beiden Gesellen gehen „zum Abendessen“ ab.

Sie spielt im Hause des Aufidius, wo ein großes Abschiedsfest gefeiert wird. Äußerlich kennzeichnet sie sich dadurch, daß ein kurzes, rhythmisch gefaßtes Stück von zwei Stücken in Prosa eingeklammert ist. Da diese Prosastücke von Dienern belebt werden und an Plattheit nichts zu wünschen übrig lassen, so darf man sagen, die Scene gleicht einem Edelstein, der in Messing gefaßt worden. Bei den Dienergesprächen halten wir uns nicht auf, sondern wenden uns gleich dem Gespräche zu, das zwischen Aufidius und Coriolan stattfindet. Nachdem Aufidius gefragt hat: „Wo kommst Du her? Was willst Du hier? Dein Name? Sprich, Mensch, Dein Name?“ beginnt Coriolan mit einem Versende: „. . . . Wenn Du, o Tullus zc.“ — Wir sehen sofort, daß wir es mit einem Bruchstück zu tun haben. Wenn wir uns nun die ganze Situation vorstellen*), so werden wir zu der Überzeugung kommen, daß dieses Gespräch nicht im Hause, sondern vor dem Hause stattfindet, daß die vierte und fünfte Scene das gleiche Lokal haben; und nun finden wir auch für jenen Monolog Coriolans die passende Stelle. Die Scene (sie bildet natürlich die erste, unvollständige Scene des vierten Aufzuges) hat folgende Gestalt: Coriolan kommt verhummt nach Antium und steht jetzt vor dem Hause des Aufidius (nach dem sich der Held einer Tragödie nicht erst erkundigt), in das er noch nicht einzutreten wagt. Er pocht also zunächst an und bittet den öffnenden Diener, seinem Herrn zu melden, daß ihn ein Fremder zu sprechen wünsche. Während der Diener abwesend ist, hält Coriolan den Monolog; dann tritt Aufidius heraus, und es entwickelt sich das Gespräch, dessen Anfang verloren gegangen ist. Wie plump die Verhüllung der Scene betrieben worden ist, ersehen wir schon allein daraus, daß Aufidius jetzt, da er im Begriff ist, in den Krieg zu ziehn, „dem Adel“ ein großes Fest giebt — nur, damit das „Ganze“ eine Art „Zusammenhang“ habe, und die Diener herumlaufen, alle Augenblick nach Wein rufen und schlechte Witze machen können!

Die sechste (oder eigentlich zweite) Scene spielt in Rom und ist, abgesehen von einigen platten Stellen und Prosaeschießeln, vortrefflich,

*) Aufidius sagt einmal: „Komm herein, Reich deine Hand den guten Senatoren, Die eben da sind, mir Lebewohl zu sagen.“ (Also es ist von keinem „Festessen“ die Rede!)

wenn auch offenbar der Anfang und das Ende verloren gegangen sind. Die beiden Tribunen sind zur Abwechslung wieder allein auf dem Platz; wir erfahren, daß in Rom Ruhe herrsche, und daß man vor Coriolan sicher sein könne. Wie dann allmählich die Scene sich durch das Hinzukommen des Menenius und Cominius erweitert, wie das Volk durch die Nachricht, daß Coriolan sich mit Aufidius verbunden habe und bereits in römisches Gebiet eingefallen sei, in Aufregung versetzt wird — das ist alles meister- und musterhaft — nur das Ende der bedeutenden, lebensvollen Scene ist matt und kennzeichnet sich schon dadurch, daß Brutus „sein halb' Vermögen“ opfern möchte, wenn die bösen Nachrichten Lügen wären.

Es folgt jetzt eine siebente Scene, die zwar nur ein ganz kurzes Zwiegespräch zwischen Aufidius und einem Hauptmann enthält, aber so räthselhaft ist, wie sie kurz ist. Die Verse haben durchweg ein bedeutendes Gepräge; aber dem Inhalt des Ganzen fehlt Einheitlichkeit und Verständlichkeit. Zunächst verstehen wir Aufidius nicht. Coriolan steht jetzt wieder aufgerichtet da — wir erleben es zwar nicht, wie wir wohl wünschten; aber wir hören doch davon, denn der Hauptmann sagt, daß er die volksischen Krieger so vollständig gewonnen habe, daß diese selbst den eignen Feldherrn gering achten. Darauf entgegnet Aufidius: „Ich kann's nicht ändern jetzt, Und würde lähmen unsres Anschlags Fuß, Wollt' ich's versuchen.“ Von welchem Anschlag spricht der Mann? Wir ahnen es nicht und hören nur, daß sein Haß wieder lebendig ist, daß er ihn aber unterdrückt, weil ihn die Lage dazu zwingt. Nun aber fährt er unvermittelt fort: „Er betrügt sich stolzer, Selbst gegen mich, als ich — — erwartet, doch sein Wesen Hat nicht gewechselt; und ich muß entschuld'gen, Was nicht geändert werden kann.“ Er ist also plötzlich der weise Mann, der eigentlich auf dem Standpunkt steht: „Alles begreifen, heißt Alles verzeihen“; und zwischen diesen Widersprüchen steht nichts; sie folgen unmittelbar hintereinander. Gleich darauf entgegnet er dann dem Hauptmann, der ihm zu bedenken gegeben, ob es nicht besser gewesen, wenn er den Feldzug allein geleitet, oder sich ganz von der Führung zurückgezogen hätte: „O sei versichert, kommt es einst zur Rechnungsablegung, weiß er schwerlich, Weß ich ihn zeihen kann zc. — Doch ließ er ungetan, Was ihm den Hals soll brechen

oder mir, Wenn wir je mit einander rechnen.“ — Wir stehen vor einem Rätsel; aber da wir es nicht lösen können, so gehen wir weiter und hören nun auf die Frage des Hauptmanns, ob Aufidius glaube, daß Coriolan Rom erobern werde, folgende Rede: „Sein ist, eh' er belagert, jeder Platz; Der Adel Roms ist fein; auch lieben ihn Senator und Patrizier; die Tribunen Sind keine Krieger zc. — — Erst war er ihr edler Diener, aber konnte nicht recht tragen seine Würden zc. — — — Kurz einer dieser Mängel macht' ihn gefürchtet — Verhaßt — verbannt zc. —“ Wir wissen nicht, was wir zu dieser Antwort sagen sollen, die weder eine Antwort auf die Frage ist, noch hierher gehören kann. Was soll in diesem Augenblick die Charakterisierung Coriolans? Aber nun erinnern wir uns, daß wir vor dem Gespräch zwischen Aufidius und Coriolan (fünfte—erste Scene) etwas vermißten; und nun wird es uns klar, daß in dieser Rede ein Stück aus jener Scene vorliegt. Aufidius erfährt offenbar zu Anfang des vierten Aufzuges, vor dem Auftreten des Coriolan, von dessen Verbannung, unterhält sich mit seiner Umgebung über den Fall und ergeht sich in diesen Ausführungen, die Coriolans Wesen vortrefflich schildern. So weist also diese kleine, als Aktabschluß ganz unmögliche und zusammenhangslose Scene einerseits in den Anfang des Aufzuges zurück, andererseits in eine Situation hinüber, der etwas vorhergegangen sein muß, was wir noch nicht erlebt haben, und was wohl im fünften Aufzuge vor sich gehen wird.

Fünfter Aufzug.

In der ersten Scene, die in Rom spielt, erfahren wir, daß Cominius Coriolan im feindlichen Lager aufgesucht, aber nichts erreicht habe. Menenius wird alsdann von den ganz niedergedrückten Tribunen gebeten, noch einen Versuch zu wagen, und versteht sich endlich dazu bereit. Die kleine Scene könnte wohl von Shakespeare herrühren; nur ist sie ohne Zweifel auch an einigen Stellen „überarbeitet“; denn wenn wir von dem bei „leeren Adern“, „kalten Blute“, von den mit „Wein und Nahrung gefüllten Röhren und Kanälen des Blutes“ und von einer „stummen Hand“ hören, so wissen wir, mit welchem „Künstler“ wir es zu tun haben.

In der zweiten Scene finden wir Menenius im volksfischen Lager

wieder; aber jetzt spricht er, abgesehen von einigen Stellen in Versen, wieder wie ein Clown und giebt den beiden Soldaten, mit denen er verhandelt, nichts nach. Nun tritt Coriolan mit Aufidius auf, und nachdem er den alten Schwächer eine Weile angehört, ruft er: „Hinweg!“ — „Wie, hinweg?“ fragt Menenius erschreckt, und Coriolan entgegnet, daß er sich von Niemand erweichen lassen wolle. Die paar Verse, die Coriolan spricht, tragen ein edles Gepräge, aber es fehlt seiner Rede das Ende. Wenn er gesagt hat: „Dieser Mann, Aufidius, War mir sehr lieb in Rom; jedoch du sahst —“, so wird er von Aufidius mit der platten Bemerkung: „Ihr bleibt Euch immer gleich“ unterbrochen, und die beiden Helden gehen ab, um dem Clown Menenius und den Soldaten das Feld zu überlassen. Wir fragen uns natürlich, was Aufidius gesehen haben soll — aber ehe wir eine Antwort erhalten, stehen wir vor der dritten Scene, die in Coriolans Zelt spielt. Coriolan ist mit Aufidius im Gespräch und wir werden nicht wenig überrascht durch die Worte Coriolans: „Dieser Greis da, den ich nach Rom gebrochnen Herzens sandte zc.“ Menenius haben wir als Clown die vorhergehende Scene beschließen sehn;*) hier kann Coriolan unmöglich anknüpfen. Wenn wir aber die paar Verse, die uns dort als echt auffielen, in Verbindung bringen mit dieser dritten Scene, so ahnen wir ein zusammenhängendes Stück, das aber auch in dem, wie es sich hier weiterentwickelt, nicht rein erhalten, vielmehr durch Zusätze und Verschiebungen entstellt ist.

Das Nahen der Frauen (Volumnia, Virgilia u. a.) wird durch ein „Geschrei hinter der Scene“ angedeutet; das will uns der Würde der Scene nicht recht entsprechen. Aber ganz aus dem Stil fällt es, wenn Coriolan jetzt ausruft: „Ha, welch' Geschrei? Wird' ich versucht schon, meinen Schwur zu brechen, kaum daß ich ihn getan? Ich will nicht —“; worauf er dann unvermittelt fortfährt: „Mein Weib voran zc.“ — Statt jenes Zwischenfages mit begleitendem „Geschrei“ hatte Coriolan ursprünglich offenbar Worte gesprochen, welche

*) Daß er unter Anderm jagt: „Wer den festen Willen hat, sich selbst den Tod zu geben, fürchtet ihn von keinem Andern“ hat nicht viel zu bedeuten. Die ganze Art, wie dieser „Senator“ mit den „Wachen“ verhandelt, ist seiner unwürdig; und der Ton, in dem er spricht, ist possenmäßig.

auf das Nahen der Frauen hindeuteten, an die sich dann das Vorliegende angeschlossen. Aber was nun folgt, steht wieder auf dem Gipfelpunkt der Verworrenheit. Nachdem er in einem schwankenden Hin und Her wiederum erklärt hat, daß er kein Erbarmen kennen wolle, ruft er plötzlich aus: „O ein Kuß, Lang' wie mein Bann — diesen Kuß nahm ich einst mit mir und ich hab' ihn Jungfräulich mir bewahrt auf treuer Lippe“, und fährt dann fort: „Ich schwah', o Götter! Und aller Erdenmütter edelste bleibt ohne Gruß zc.“ — und das alles spricht der Mann, der unmittelbar vorher erklärt hat, daß er „nichts von Verwandtschaft wissen will!“ — Aber das alles gehört auch offenbar gar nicht hierher; der Vers „Lang wie mein Bann und süß wie meine Rache“, ist nur eingeflickt, um das Einschlepfen, das in die erste Scene des zweiten Aufzuges (Coriolan kehrt aus dem Kriege nach Hause) hineingehört, hier zu motivieren. Derselbe Fall ist es mit den Worten der Volunnia: „Das ist ein schwacher Auszug von dir selbst“, mit denen sie auf den kleinen Marcius hinweist und die von Coriolan, jener Situation entsprechend, beantwortet werden. Dann folgt ein Stück, das ebensowenig hierher gehört. Coriolan erklärt, daß er sein Heer nicht entlassen werde, und schließt die Ansprache mit den Worten: „Meint nicht, mit Euren kalten Gründen Wut und Rache In mir zu dämpfen.“ Ohne Zweifel werden diese Sätze an Menenius gerichtet, der natürlich jetzt nicht mehr anwesend ist; sie gehören in den Anfang der Scene. — Das Ende des Scenenbruchstückes ist ebenfalls unklar. Coriolan spricht in Gegenwart der Frauen zu Aufidius, wie er nur sprechen konnte, nachdem die Frauen sich entfernt hatten; es ist davon die Rede, wie man den Frieden schließen wolle und Aufidius bemerkt für sich: „Mich freut's, daß so in Zwiespalt Ehr und Mitleid In dir gerieten: daraus schaff' ich wieder Mein Glück von ehemals mir.“ Wir sehen, Aufidius antwortet gar nicht auf Coriolans Frage und sein kurzes Selbstgespräch klingt überdies an die Worte aus der siebenten Scene des vierten Aufzuges an: „Kommt's einst zur Rechnungsablegung zc. — Doch ließ er ungetan, Was ihm den Hals soll brechen zc.“ Dieses Stück aus jener Scene gehört offenbar hierher und bildete einen größeren Monolog des Aufidius, mit dem die jedenfalls großartig geplante Scene abgeschlossen haben mochte, während sie jetzt mit der haarsträubenden Aufforderung Coriolans an Mutter und Gemahlin:

„Erst trinken wir zusammen,“ *) wenn auch nicht geradezu abschließt, so doch dem ganz matten, charakterlosen Ende zuneigt.

In der vierten Scene wird der Versuch gemacht, uns die Stimmung zu schildern, die in Rom herrscht, während die Frauen sich im feindlichen Lager befinden; die ganze Scene ist trivial und obenein ohne Ende. Ebenso zwecklos ist die fünfte Scene, in der Volunnia und die andern Frauen, von Senatoren, Patriziern und Bürgern begleitet, mit Musik über die Bühne ziehn.

Wir stehen endlich vor der sechsten (eigentlich dritten) und letzten Scene. Sie spielt in Antium. Aufidius tritt mit Gefolge auf und sendet durch einen Boten ein Schreiben an den Senat, in welchem er Coriolan anklagt. Wir erfahren, daß Coriolan soeben durchs Thor der Stadt eingezogen ist und vors Volk zu treten gedenkt, um sich zu rechtfertigen. Sowie der Bote fort ist, treten „einige Verschworne von der Partei des Aufidius“ auf. — Also eine Verschwörung? Aber wir sind ja bisher gar nicht von derartigen Dingen unterrichtet worden — wie geschieht das? Ein Verschworner sagt, daß das Volk in seiner Neigung zwischen Coriolan und Aufidius schwankt, daß einer von beiden fallen müsse, damit der Überlebende das Erbe antreten könne; und Aufidius schildert nun sein Verhalten zu Coriolan, wie er ihn bei sich aufgenommen zc. Wie kommt das Stück hierher, da doch die Verschwörung schon auf dem Höhepunkte sich befindet? Aber nun erinnern wir uns, daß wir Ähnliches am Anfang der siebenten Scene des vierten Aufzuges vernommen haben, und wir erkennen, daß wir es hier mit einem Stück jener kaum angedeuteten Scene zu tun haben. Erst die Fortsetzung unsrer Scene, in der beschlossen wird, Coriolan umzubringen, liefert den Anfang dieser letzten Scene, die leider auch ganz verkümmert vorliegt. Es fehlt dem bedeutenden Vorgange (Erklärung Coriolans vor dem Volke, Streit mit Aufidius und Ermordung Coriolans) vor allem der breite Atem. Weder Coriolan noch Aufidius wachsen groß hervor; und wenn Coriolan schließlich wie ein Kalb abgestochen wird und die Verschwornen schreien: „Schlagt ihn tot, tot, tot, tot!“ so wirkt es eher komisch als tragisch.

*) Es ist interessant zu sehen, wie wichtig dem „Bearbeiter“ das Trinken und Essen gewesen sein muß, da er es bei jeder Gelegenheit zur Geltung kommen läßt.

Aus dem noch Vorhandnen erkennt man, daß hier am Ende eine großartige Parallelszene zu der Marktszene des dritten Aufzuges beabsichtigt gewesen: Aufidius macht Coriolan Vorwürfe; der stolze, leidenschaftliche Coriolan, der ursprünglich Willens gewesen, sich zu rechtfertigen (ähnlich wie im dritten Aufzuge, wo er sich hatte demütigen wollen), wird durch die Worte des Aufidius gereizt; die Leidenschaftlichkeit überkommt ihn jetzt wie damals; er bricht wieder in grandiose Schmähungen aus, und sein ungezügelttes Verhalten treibt ihn jetzt in den Tod, wie es ihn damals in die Verbannung trieb.

Wie würde sich eine so großartig ausgeführte Scene als zweiter Höhenpunkt des gewaltigen Drama's ausgenommen haben?! Jetzt ist alles flüchtig, unfertig und daher plump und roh.

Bergegenwärtigen wir uns jetzt noch in aller Kürze den Bau des Drama's, damit wir uns gleich darüber klar werden, was sein sollte, und was unter der stümpernden Faust eines Barbaren geworden ist.

Erster Aufzug.

Erste Scene: Auf dem Forum. (Menenius das aufgeregte Volk beruhigend. Coriolan und Menenius. Meldung vom Andringen der Volker etc.)

Zweite Scene: In Corioli. (Aufidius und die Senatoren. Aufidius als dominierender Gegensatz zu Coriolanus.)

Dritte Scene: Im römischen Feldlager. (Marcius mit dem Namen Coriolan befehlt.)

Zweiter Aufzug.

Erste Scene: Vor dem Hause des aus dem Kriege zurückgekehrten Coriolan. (Familienscene.)

Zweite Scene: Auf dem Capitol. (Coriolan wird zum Consul gewählt.)

Dritte Scene: Auf dem Markt. (Die Stimmung des Volkes wird von den Tribunen gegen Coriolan gekehrt.)

Dritter Aufzug.

Erste Scene: Im Senat. (Empörung Coriolans.)

Zweite Scene: In Coriolans Hause. (Coriolan wird durch die Mutter bestimmt, sich zu demütigen.)

Dritte Scene: Auf dem Forum. (Verbannung Coriolans. — Abschied — 2c.)

Vierter Aufzug.

Erste Scene: Vor dem Hause des Aufidius. (Aufidius erhält Nachricht von der Verbannung Coriolans. Verbrüderung Coriolans mit Aufidius.)

Zweite Scene: In Rom. (Coriolan ist mit Aufidius herangerückt, allgemeines Entsetzen.)

Dritte Scene: Im volstischen Lager. (Verschwörung des Aufidius.)

Fünfter Aufzug.

Erste Scene: In Rom. (Menenius wird bestimmt, Coriolans Gnade erflehen zu gehn.)

Zweite Scene: Im volstischen Lager vor Rom. (Menenius bittet um Gnade. Beeinflussung Coriolans durch die Frauen. Monolog des Aufidius.)

Dritte Scene: Antium. (Ermordung Coriolans.)

Das wäre nun das Ergebnis!

Ich will nicht behaupten, daß es in allen Einzelheiten vollkommen ist; aber das ist fürs Erste Nebensache: die Hauptsache bleibt, daß wir aus dem vorhandenen Urding von „Drama“ nun eine wirkliche, wenn auch (bis auf einzelne zusammenhängende Stücke) trostlos verstümmelte, kunstvoll aufgebaute Tragödie gewonnen haben; und ich glaube, daß wir uns dieses Ergebnisses nicht nur um der geschändeten Manen Shakespeares, sondern auch um unsres Geschmacks willen recht von Herzen freuen dürfen.

Es drängt sich uns nur die Frage auf: wer kann der „Bearbeiter“ des Original-Manuskriptes gewesen sein? Offenbar darf man den Herausgebern der „Folio“ das bunte Durcheinander, aus dem wir uns, bei Gefahr, den Verstand zu verlieren, mühsam zur Klarheit hervorarbeiten mußten, nicht zur Last legen. Wir sind auf unserm Wege nicht nur im Einzelnen einem „ordnenden Künstler“ begegnet (ohne Zweifel demselben, den Tschischwitz im „Timon“ entdeckte!), sondern

wir können auch sehen, daß die einzelnen Stücke meist sehr „geschickt“ unter einander ungefähr zu einem „Ganzen“ verbunden worden, wie es dem Bearbeiter, der keine Ahnung davon hatte, wie ein wirkliches Drama, ein Kunstwerk beschaffen sein muß, genügen mochte.

Wer aber war dieser Bearbeiter? Und hat er ein fertiges Werk aus dem Nachlasse Shakespeares gewissenlos verstümmelt, oder unzusammenhängende Bruchstücke, wie er sie gerade vorgefunden, aus Spekulation so gut er es verstand, „einheitlich“ verbunden?

Ich sehe mich vorläufig außer stande, auf diese Fragen eine Antwort zu geben, und bescheide mich zunächst mit dem von mir erzielten Ergebnis.

III.

Nachdem wir uns jetzt einen kritischen Standpunkt für die Betrachtung der Dramen aus dem Nachlasse Shakespeares glücklich erobert haben und nicht mehr die unantastbare Heiligkeit derselben zu fürchten brauchen, so werden wir mit den andern Dramen, die wir auf ihren Wert noch prüfen wollen, weniger umständlich verfahren dürfen. Auch wäre es möglich, daß das eine oder andre derselben uns als ein „einheitliches“ Werk des Dilettanten, den wir in dem „Bearbeiter“ kennen gelernt, entgegenträte, welches vielleicht dort und hier sich einen künstlerischen Schmuck aus dem Nachlasse oder sonst woher angeeignet, aber als Ganzes doch so zu sagen „aus einem Gusse“ sein könnte; denn es ist nicht unwahrscheinlich, daß unser „Künstler“ auch den Ehrgeiz besessen, selbst ein „Drama“ herzustellen und sich nicht nur mit der Verarbeitung andrer Werke oder Werkbruchstücke zu begnügen.

Da die drei Römertragödien immer in ganz besonderem Ansehen bei allen Shakespearefreunden gestanden haben, so ist es naheliegend, daß wir der eingehenden Prüfung des „Coriolan“ wenigstens eine knappe Durchsicht der andern beiden Dramen folgen lassen.

Ich wähle zu diesem Behufe zunächst

Antonius und Cleopatra.

Wir befinden uns in der ersten Scene des ersten Aufzuges im Palast Cleopatras. Philo, ein Freund des Antonius, spricht sich gegen Demetrius über den Liebeswahnsinn des Antonius, mißbilligend aus, und sogleich treten, von einem Trompetenstoß angemeldet,

Antonius und Cleopatra in feierlichem Zuge auf. Offenbar handelt sich's um eine wichtige Staatsangelegenheit; aber nein: Cleopatra fragt ihren Geliebten: „Ist's wirklich Liebe, sag mir denn wieviel?“; worauf dann Antonius die zwar nicht recht passende aber doch eine richtige Betrachtung in sich schließende Antwort giebt: „Wo Liebe rechnet, ist sie bettelarm.“ Raum haben nun die Beiden Gelegenheit gefunden sich in Gegenwart des Gefolges über ihre Liebe auszusprechen, so erscheint ein Bote, der wohl das Unpassende der Situation empfunden, mit der Meldung, daß Botschaft aus Rom angelangt sei. „O Verdruß! mach's kurz!“ ruft Antonius; aber Cleopatra will, daß er die Botschaft hören solle. Offenbar hat Antonius die Geliebte vor Liebeswahnsinn gar nicht gehört oder verstanden; denn er wendet sich träumerisch zu ihr mit den Worten: „Wie nun, meine Liebe!“ Doch Cleopatra befiehlt, daß man die Boten rufe; und Antonius, der noch immer nichts von Politik wissen will, erklärt jetzt: „Das Leben adeln heißt so tun (er umarmt sie), wenn solch ein eingewordnes Paar Und solche zwei es können.“ Man sollte nun erwarten, daß Cleopatra sich entweder mit Antonius in den Strudel der Leidenschaft stürzen oder dem Geliebten zu bedenken geben werde, daß es doch selbst für Fürsten unschicklich sei, sich vor aller Augen so zweideutig zu umarmen und von „eingewordnen Paaren“ zu reden; aber zu unserm größten Erstaunen schreit sie plötzlich: „Maßlose Falschheit! Was wählt er Fulvia, wenn er sie nicht liebte? Die Törrin schein' ich, die ich doch nicht bin; Antonius bleibt er selbst.“ Antonius aber sucht sie zu beschwichtigen und fragt schließlich: „Was bringt der Abend?“, worauf Cleopatra erwidert: „Hör' die Gesandten,“ sodaß Antonius zu dem Ausruf hingerrissen wird: „Holde Zänkerin! u.“ Was er spricht ist an und für sich schön, aber es wird in dieser Situation zum Unsinn, wie alles Andre. Indem er jetzt noch, man weiß nicht weshalb, ausruft: „Sprecht nicht zu uns“, geht er mit Cleopatra und dem Gefolge, wie er zwecklos gekommen, ohne Veranlassung wieder ab, die Freunde Philo und Demetrius bestürzt zurücklassend.

Die zweite Scene spielt gleichfalls im Palast Cleopatras. Den Anfang bildet eine unflätig scherzhafte Unterhaltung zwischen einem Wahrsager und einigen Dienern und Dienerinnen der Königin, bis diese selbst auftritt, dringend nach Antonius fragt und *Enobarbus*

den Auftrag giebt, ihn zu suchen und herzubringen. Als nun plötzlich der Diener *Alexas* ruft: „Da kommt der Herr,“ der denn auch wirklich mit dem unvermeidlichen Gefolge auftritt, so vergift *Cleopatra*, daß sie nur soeben dringend nach dem *Teuren* verlangt hat, und sagt: „Wir wollen ihn nicht ansehen. Geht mit uns“; worauf sie dann mit ihrem Gefolge und dem Wahrsager abeilt. — Nun kann die Unterhaltung zwischen *Antonius* und dem Boten stattfinden, und wir bewundern die Kunst des „Dramatikers“, der mit einem kühnen Zuge die ganze noch soeben bevölkerte Bühne rein zu fegen wußte. — Der Bote berichtet jetzt, daß *Fulvia*, *Antonius*' Gattin, sich mit seinem Bruder *Lucius* vereinigt habe, und daß beide von *Octavius Cäsar* aus *Italien* getrieben worden. *Antonius* aber will „Schlimmes hören“; der Bote sträubt sich; doch *Antonius* ist gegen alles gewappnet: „Bernimm, Wer mir die Wahrheit sagt, und spräch' er Tod, Ich hör' ihn an, als ob er schmeichle“; und nun berichtet der Bote „die harte Post“*), daß *Labienuß* *Asien* erobert habe; auch will er soeben einen Nachsatz mit „indes“ beginnen, doch *Antonius* unterbricht ihn, erklärt es für ganz berechtigt, daß man ihn schelte, verabschiedet den Boten und läßt nach dem „Boten aus *Sichon*“ schicken. Während dieser Bote geholt wird, hält nun *Antonius* den folgenden Monolog: „— Diese ägyptische Fessel muß ich brechen, Oder in Wahnsinn untergehn.“ — Ob deshalb ihn *Cleopatra* vorhin vielleicht nicht hat „ansehen“ wollen?! — Jetzt erscheint der Bote, und *Antonius* fragt: „Wer bist Du?“ — „*Fulvia*, Dein Weib, ist tot,“ giebt dieser zur Antwort**). „Wo starb sie?“ fragt *Antonius* ruhig; denn wir wissen, daß er sie nicht liebte. Der Bote antwortet das Notwendigste und läßt im übrigen das Schreiben reden, das er *Antonius* überreicht. *Antonius*, der dem Briefe gar keine Beachtung schenkt, entlastet nun sein Gemüt in einem Monologe: „Da schied ein hoher Geist!“ ruft er aus und fährt sogleich fort: „Das war mein Wunsch.“ Nun pausiert er einen Gedankenstrich lang und verbreitet sich dann darüber, daß wir oft zurückwünschen, was wir verloren, und daß *Fulvia* nun gut sei, weil sie dahingegangen. Aber schon hat er der Trauer zubi-

*) „This is stiff news“: dies ist eine steife (starre) Neuigkeit.

***) Wer erinnert sich hier nicht der unsterblichen Stelle in der „Zauberflöte“: „Wo ist sie denn?“ — „Sie ist von Sinnen.“

Spielraum gönnt; daher ruft er unvermittelt aus: „Flieh'n muß ich diese Zauberkönigin zc.“ — Ob nun diese Worte zu dem früheren kurzen Monolog gehören, oder jener zu diesen Worten gehört — wer kann es wissen; nur soviel sehen wir, daß die Betrachtung weder dort noch hier am Platze ist. — Auf einen Ruf erscheint jetzt *Enobarbus*, um von *Antonius* ins Vertrauen gezogen zu werden. Wir wissen nämlich schon, daß *Antonius* Fersengeld geben will; aber *Enobarbus* rät ihm davon ab; *Cleopatra* würde augenblicklich sterben, „wenn sie nur das Mindeste davon witterte,“ denn er habe sie „wohl zwanzigmal um geringerer Gründe willen sterben“ sehn. *Antonius* begreift das, denn „sie ist listiger als man's denken kann“, weshalb er zugleich bedauert, sie jemals gesehn zu haben. Aber nun erinnert er sich plötzlich wieder der Gestorbenen; „*Fulvia* ist tot,“ bemerkt er. *Enobarbus* will's nicht glauben: „Herr?“ fragt er. „*Fulvia* ist tot,“ wiederholt *Antonius*; und da nun *Enobarbus* erschreckt fragt: „*Fulvia*?“ antwortet *Antonius* betrübt: „Tot!“ — „Nun Herr, so bringt den Göttern ein Dankopfer,“ scherzt nun der wackre *Enobarbus* und giebt dem Wittwer zu bedenken, daß er aus seinem „alten Weiberhemd sich einen neuen Unterrock machen lassen könne“. Aber *Antonius* erwidert: „Die Unruhen, die sie mir im Staat erregt, Erlauben mir nicht mehr, entfernt zu sein.“ Und da *Enobarbus* noch immer nicht den Ernst der Situation begriffen, so beruft ihn *Antonius*: „Genug der leichten Reden,“ und erklärt in einer verständigen Auseinandersetzung, daß er notgedrungen nach Rom müsse, weil *Sextus Pompejus* das Meer beherrsche und *Cäsar* Troß geboten. Dann bemerkt er noch: „Viel brütet jetzt, was gleich dem Kopshaar nur erst Leben hat, noch nicht der Schlange Gift;“ und indem er *Enobarbus* den Auftrag giebt, seinen Hauptleuten eiligst die Meldung zu bringen, gehen sie beide ab und beschließen auf diese Weise die Scene.

Nun wissen wir zwar noch immer nicht, wie die Sachen eigentlich stehn: ob *Cleopatra* den *Antonius* liebt oder nicht, ob *Antonius* die *Cleopatra* liebt oder nicht, obwohl wir annehmen dürfen, daß das letztere bei beiden der Fall ist, da sie ihn nicht ansehen wollte, und er die Zauberin fliehen will. Ebenso wenig wissen wir, was *Antonius* eigentlich will; sollte die Tatsache, daß *Pompejus* den *Cäsar* bedroht, ihn ange-
trieben haben, zu *Cäsar* zu eilen? Und was mag in dem Briefe ge-

standen haben, den Antonius zu lesen vergessen? — Aber mittlerweile sind wir an die dritte Scene gelangt.

Cleopatra fragt der Abwechslung wegen wieder nach dem Helden und läßt ihn suchen. Währenddes wird sie von einer Dienerin belehrt, daß sie nicht die rechte Art wähle, um Antonius zur Liebe zu zwingen — also die Sache hat wirklich einen Haken, wie es scheint. Jetzt kommt der Ersuchte und wird von Cleopatra mit den Worten: „Ich bin verstimmt und krank“ empfangen. Antonius wendet sich übrigens nicht sogleich an die „Verstimmte“; er spricht vielmehr in sich hinein: „Es quält mich, meinen Vorsatz ihr zu sagen.“ Aber als nun Cleopatra ausruft: „Hilf, Charmion, mir hinweg, ich sinke. — So kann's nicht dauern, keine Menschenkraft kann das ertragen“, da tritt Antonius teilnehmend zu ihr und will zu sprechen beginnen: „Teure Königin . . .“; doch Cleopatra wehrt ihn ab: „Ich bitte dich, steh mir nicht so nah!“, sodaß der beschränkte Mann sich zu der Frage veranlaßt sieht: „Was giebt's?“ — Und nun — Melpomene mag wissen, wie's kommt — überwindet Cleopatra plötzlich ihre Krämpfe; sie muß auf irgend eine Weise erleuchtet worden sein, denn sie beginnt nun zur Überraschung, nicht des Antonius, aber des Publikums folgendermaßen: „Ich seh' in diesem Auge gute Zeitung! Was sagt die Ehefrau? Geh' immerhin! — — — Was kann ich über dich? Der ihre bist du!“ — „Die Götter wissen —“ entgegnet Antonius und will sich damit vermutlich erläuternd zum Publikum wenden; aber es ist ja wirklich gleichgiltig, ob die Götter wissen, wie der Unsinn zusammenhängt; wenn wir nur sicher wären, daß wir bei Alledem nicht auch den Verstand verlieren könnten! — Cleopatra läßt den Unmenschen übrigens nicht ausreden und fährt vielmehr fort zu toben: „Nie ward eine Fürstin so schrecklich je getäuscht. Und doch, von Anfang sah ich die Falschheit keimen.“ — „Teure Königin —“, beginnt Antonius neuerdings und wird von der Geliebten abermals überschrieen: „Ich bitte dich, beschön'ge nicht dein Gehn zc.“; sie erinnert ihn zugleich an die Zeit, da „ihr ärmstes Teil ein himmlisches Gebild“ für ihn gewesen, und behauptet, daß dieses auch jetzt noch der Fall sei, denn „sonst würdest du, in dieser Welt der größte Soldat, zum größten Lügner.“ — „Aber Fürstin —“ so versucht Antonius noch einmal zu Worte zu kommen; doch Cleopatra hat noch einen Trumpf auszu-

spielen, sie ruft: „Hätt' ich nur deine Zölle,*) Du solltest wissen, daß in Ägypten ein Herz war.“ — Damit ist sie nun fürs Erste erschöpft, und wir erwarten nun, daß Antonius jetzt endlich fragen werde, woher sie all' das Schreckliche erfahren; aber offenbar weiß er, daß er ebenso draufzu zu sprechen pflegt; denn er hält ihr, anknüpfend an ihre Vorwürfe, einen Vortrag darüber, daß die Verhältnisse ihn zwingen, nach Italien zurückzukehren, und beschließt seine Rede mit den Worten: „Doch was mir näher liegt Und auch zumeist mein Gehn entschuldigen muß, Ist Fulvias Tod.“ Jetzt bäumt sich Cleopatra wieder auf und ruft: „Wenn mich das Alter auch nicht schützt vor Torheit, doch wohl vor Kindischsein. Kann Fulvia sterben?“ Aber Antonius ist seiner Sache denn doch gewiß und reicht ihr den Brief, der alles bestätigt. — „O falsche Liebe!“ — bricht nun Cleopatra aus. — „Wo sind die heil'gen Schalen, die das Maß der Trauer füllen sollte? Dein Erscheinen bei Fulvias Tod zeigt deinen Schmerz um meinen!“ und wir bewundern die Kenntniß des menschlichen Herzens, die der „Dichter“ hier offenbart. Ein Stümper würde sich gesagt haben: diese Cleopatra, die auf Antonius eifersüchtig ist, den sie der Gattin abwendig gemacht, müßte entzückt sein darüber, daß Antonius den Tod der Gattin so leicht nimmt, weil dieses ihr den Beweis liefert, daß er die Gestorbne nicht geliebt; wenn sie je Zweifel an seiner Liebe gehegt, so müßte sie jetzt dieselben unterdrücken. Aber unser „Künstler“ versteht es besser; deshalb läßt er Cleopatra darüber jammern, daß Antonius Fulvia nicht beweint — wie hätte er sie jubeln lassen, wenn er unter dem furchtbaren Schlage zusammengebrochen wäre! — Antonius ersucht sie jetzt, „nicht mehr zu hadern“, und fährt dann freundlich fort: „Bereite dich, zu hören, was ich für Pläne fann; sie stehn und fallen, Wie du mir raten wirst.“ — Aber der Unglücklichen ist jetzt alles gleichgültig: „Komm, Charmion, schnür' mich auf“ — haucht sie, widerruft aber sogleich ihren Befehl: „Nein, laß nur, mir wird wechselnd schlimm und wohl, Ganz wie Antonius liebt.“ — Das wirkt offenbar auf den Schaukelmenschen, denn er sagt: „Still, goldne Fürstin! Gib wahres Zeugniß seiner Liebe, die die Ehrenprobe hält.“ Aber Cleopatra kennt

*) „Inches“, was Tied mit „Sehnen“ übersetzt; es könnte natürlich auch mit „Nasen“ übersetzt werden, da das Eine so schön und verständlich ist wie das Andre.

ihre Leute! „Das lehrt mich Fulvia!“ ruft sie aus und giebt ihm den Rat, recht kräftig zu weinen und zu sagen, es gelte ihr. Antonius wird nun endlich ärgerlich und bittet sie, ihn nicht länger zu reizen; aber als Cleopatra ihr neckisches Treiben fortsetzt, sieht er sich endlich zu den verwegenen Worten gezwungen: „Wär' nicht Torheit die Dienerin deines Thrones, so hielt ich dich Für Torheit selbst.“ Cleopatra deutet diese „Torheit“ geistreich aus, bis dann Antonius, um die merkwürdige Scene zum Abschluß zu bringen, bemerkt: „Laß uns gehn. Es flieht zugleich und weilet unsre Trennung; denn du, hier weilend, gehst doch fort mit mir, Und ich, forteilend, bin doch stets bei dir. Hinweg.“

Man wird zugeben müssen, daß auch diese Scene ein Meisterstück ist und es bliebe, wenn auch Cleopatra über die Ansichten des Antonius unterrichtet wäre, bevor sie ihm Wortwürfe macht. Freilich sehen wir nicht klar, was hier eigentlich vorgegangen; aber das hat am Ende nichts zu bedeuten.

Die vierte Scene spielt in Rom, im Hause des Octavius Cäsar, den wir in einer Unterhaltung mit Lepidus (natürlich umgeben von „Gefolge“) antreffen. Die beiden Triumvirn sprechen über Antonius; Cäsar ist sehr ungehalten und geht in seinem Zorne so weit, zu behaupten, daß Antonius „der Inbegriff von allen Fehlern, denen die ganze Menschheit frönt“ sei. Als dann ein Bote meldet, was wir schon in der II. Scene gehört haben, daß Pompejus zur See herrsche und von der Menge begünstigt werde, so eilen die Triumvirn ab, um sich „im Felde bliden zu lassen.“

Die fünfte Scene spielt wieder einmal bei Cleopatra, die sich mit dem Hämpling Mardian in höchst bedenklicher Weise unterhält. „Ihr wißt, ich kann nichts tun“ — sagt der alte Verschnittne unter anderm — „was in der That nicht ehrsam wird getan. Doch fühl' ich wilde Triebe und denke mir, was Venus tat mit Mars.“ Doch Cleopatra will Derartiges nicht länger mit anhören und wendet sich an die Charmion mit den anmutigen Fragen: „Wo mag er jezt wohl sein? Steht oder sitzt er? zc.“ Da Charmion offenbar in Verlegenheit kommen müßte, wenn sie antworten sollte, so ist es ein Glück, daß Alexas auftritt, der Königin eine von Antonius geküßte Perle und Botschaft von ihm bringt, daß er entschlossen sei, ihren Thron „mit Königreichen auszubauen“. Antonius ist also offenbar wieder ganz

der Alte, der nicht daran denkt „die Fessel zu brechen,“ sollte er auch „im Wahnsinn untergehn“. Da nun eine Liebe der andern wert ist, so läßt Cleopatra sogleich „Schreibzeug“ holen, fragt, ob sie Cäsar'n je so liebte wie den Antonius, beschließt, dem Teuren jeden Tag einen Boten zu senden, und wenn sie auch Ägypten „drum entvölkern müßte“, und verlangt nochmals „Papier und Tinte“ — womit denn der großartige Aufzug beendet ist.

Der zweite Aufzug führt uns zunächst nach Messina. Pompejus tritt mit Menecrates und Menas auf, und wir erfahren zum dritten Mal, daß das Volk ihn liebe und er das Meer beherrsche. Als nun gemeldet wird, daß Cäsar und Lepidus schon im Felde stehen, glaubt der Meerbeherrscher es nicht und wünscht, daß Cleopatra Antonius immer fester an sich fesseln möge. „Epicuräische Köche“ — ruft er aus — „laß ihm mit Brüh'n stets rege Gplust schaffen, Ihn Pflicht verschlafen und verschlemmen in Vethes Stumpfsinn!“ Aber nun meldet Barrius, daß Antonius im Anzuge sei; da muß Pompejus wohl flüchtig werden. Zwar versucht es Menas, die Sache harmloser darzustellen; doch Pompejus läßt sich nicht irre machen und beschließt, der Gefahr zu begegnen.

Die zweite Scene spielt im Hause des Lepidus, der soeben Enobarbus bittet, daß er Antonius zur Versöhnlichkeit stimmen möge. Dieser kommt nun selbst von der einen Seite, während Cäsar mit zwei Getreuen von der andern Seite erscheint. Es erfolgt jetzt eine köstliche kleine Begrüßungsscene zwischen den beiden Helden,*) und man erwartet, daß sie ganz gemüthlich mit einander plaudern werden. Cäsar jedoch macht Antonius Vorwürfe, dieser verteidigt sich und fragt, was ihn sein Leben in Ägypten angehe; worauf Cäsar ihn belehrt, daß die Sache ihn wohl angehe, weil er in Ägypten Pläne gegen ihn geschmiedet. „Was meint Ihr mit Schmieden?“ fragt Antonius und wird nun darüber eingehend belehrt; schließlich wird eine Versöhnung angebahnt und vorgeschlagen, die Schwester Cäsars, Octavia, mit Antonius ehelich zu verbinden, wogegen dieser nicht das Geringste einzuwenden hat, sodaß Lepidus ein feierliches „Amen!“ sagen darf. Jetzt

*) Cäsar. Willkommen in Rom! Antonius. Habt Dank. Cäsar. Seht Euch. Antonius. Seht Euch, Herr. Cäsar. Nun! so . . . (er setzt sich).

erkundigt sich Antonius noch in aller Eile nach Pompejus, erfährt wiederum, daß dieser das Meer beherrsche, und begiebt sich dann mit Cäsar und Lepidus, von Trompetenmusik begleitet, zu Octavia, Mäcenaz, Agrippa und Enobarbus zurücklassend, die sich nun in heiterster Weise unterhalten, bei welcher Gelegenheit Enobarbus die Begegnung zwischen Antonius und Cleopatra in wirklich schönen Versen schildert, sodaß wir endlich einmal den Worten eines Dichters lauschen können.

Die dritte Scene spielt im Hause Cäsars. Die Sache ist bereits in Ordnung; nach wenigen einleitenden Worten wünscht man sich „gute Nacht“ und Antonius befindet sich al bald mit einem Wahrsager allein, der ihm Übles verkündet und ihn vor Cäsar warnt. Antonius herrscht ihn an, daß er das nicht noch einmal sagen solle; aber der Mann kennt doch nun einmal die Zukunft, wiederholt daher seine Warnung und wird deshalb mit der Weisung fortgeschickt, Ventidius, der nach Parthien gesandt werden soll, herbeizurufen. Antonius hat nun Gelegenheit, zu monologisieren. „Zufall oder Kunst, Er sagte wahr.“ — so beginnt er und endigt mit den Worten: „Fort nach Ägypten! Und schloß ich diese Heirat mir zum Frieden, Im Ost wohnt meine Lust.“ — Solch ein falscher Patron! Und weshalb ist er denn überhaupt hergekommen, wenn er gleich wieder zu Cleopatra zurück will? Und bildet er sich ein, daß Cäsar ihn in Frieden lassen werde, wenn er seiner Schwester davonrennt? Aber wer kennt das menschliche Herz! Jedenfalls hat die Scene ein Ende; und da in der vierten Scene nichts vorgeht, so können wir uns gleich zur fünften wenden, in der Cleopatra nach Musik verlangt („schweremütige Nahrung für uns verliebtes Volk“!), aber ihren Befehl widerruft und darüber verhandelt, ob sie mit dem „Hämling Mardian“ spielen solle oder nicht. Aber um dieser Dinge willen ist natürlich die Scene nicht geschaffen; die Königin soll vielmehr erfahren, daß Antonius sich mit Octavia vermählt habe; und sie erfährt es denn auch. Es würde mich zu weit führen, wenn ich schildern wollte, mit welcher Kunst sie dem Boten den furchtbaren Bericht so zu sagen aus dem Munde herauszerzt, wie das unglückliche Weib dann rast und dem Ungetreuen fluchen möchte, aber es nicht vermag, weil er „ob schon gorgonengleich von einer Seite, doch Mars ist an der andern“; der freundliche Leser mag selbst an die Quelle treten.

Es folgt jetzt eine sechste Scene, die in der Nähe von Misenum spielt. Von der einen Seite treten auf mit „Trommeln und Trompeten“ Pompejus und Menas, von der andern die Triumvirn mit Enobarbus, Mäcenaz und ihren Truppen. Es handelt sich darum, daß die beiden Parteien mit einander einig werden. Die Triumvirn (Antonius ist natürlich noch nicht nach Ägypten gelaufen, wie wir sehen) haben Pompejus den Vorschlag gemacht, daß er das Meer von den Seeräubern befreien und Rom mit Weizen versorgen solle, wofür sie ihm Sicilien und Sardinien geben wollen; nachdem des Breiteren darüber gesprochen worden und Pompejus erklärt hat, daß er auf den Vorschlag einzugehen gedenke, macht Cäsar die höfliche Bemerkung: „Seit ich Euch sah, seid Ihr verändert,“ worauf Pompejus (der bekanntlich das Meer beherrscht, und dem alles Volk zuströmt, sodaß er Grund hat, vergrämt zu sein) erwidert: „Mag das Mißgeschick auf meinem Antlitz seine Rechnung schreiben; doch nimmer soll's in meinen Busen dringen, Mein Herz zu unterjochen.“ Da er sich so heldenhaft erweist, so ruft ihm Lepidus zu: „Seid willkommen!“; man beschließt, den Vertrag zu unterzeichnen, und Pompejus ladet die Herren daher zur Tafel. Es wird nun Dies und Jenes gesprochen, bei welcher Gelegenheit Pompejus sagen will „Apollodorus trug . . .“; aber Enobarbus fällt ihm erschreckt in die Rede: „O still davon! er tat's.“ — „Was?“ fragt nun Pompejus und Enobarbus meldet das Furchtbare: „Er trug zum Cäsar eine Königin in Matrazen.“ — Uns fällt ein Stein vom Herzen; denn wir fürchteten schon, etwas Schreckliches hören zu müssen. Endlich gehen die großen Herren ab, und Enobarbus hat nun Zeit sich mit Menas über Antonius' Heirat zu unterhalten. Menas meint, daß Antonius jetzt fest an Cäsar gekettet sei; aber Enobarbus ist davon überzeugt, daß Antonius „zu seinem Fleischtopf Ägyptens zurückkehren und seiner Liebe leben“ werde; worauf dann Menas, schnell umgestimmt, erwidert: „So wird's wohl kommen.“

Die siebente Scene spielt an Bord der Galere des Pompejus; es wird gegessen, getrunken, gesungen, und die Heiterkeit ist allgemein, sodaß selbst Antonius schlechte Witze á la Menenius („Coriolan“) macht. Aber damit der Heiterkeit die düstre Unterlage nicht fehle, so müssen wir ein Gespräch zwischen Pompejus und Menas belauschen, aus dem wir erfahren, daß Menas den Gastgeber dazu bereden will,

das Schiff vom Lande stoßen und die Triumbirn umbringen zu lassen; aber wir wissen aus Plutarch, daß Pompejus darauf nicht eingeht, und der Aufzug schließt daher nicht mit Blutbergießen, sondern mit „Trompeten und Trommeln“ und „Hoioh!“-Rufen.

In der ersten Scene des dritten Aufzuges erfahren wir in aller Kürze von Ventidius, daß er die Parther besiegt habe und nun nach Athen wolle, um Antonius den Sieg zu melden. Die zweite Scene spielt in Cäsars Hause, wo Antonius und Octavia, die nach Athen abreisen wollen, von Cäsar Abschied nehmen; die Scene ist natürlich zwecklos, und man würde nicht wissen, was sie soll, da der Akt ja auch ohne sie noch immer 12 Scenen behielte, wenn man nicht sähe, daß es dem „Dichter“ darauf angekommen, einige Feinheiten zu Markte zu bringen. So läßt er Octavia zu Cäsar sagen: „O sieh nach meines Vatters Haus, und —“ sie bricht plötzlich ab, sie kann's nicht über die Lippen bringen. „Was, Octavia?“ fragt Cäsar besorgt; und Octavia flüstert: „Ich sag' es Dir ins Ohr.“ Selbstverständlich sagt sie ihm nichts, oder doch wenigstens nichts, was wir zu hören brauchen; sie tut auch nur so, um Enobarbus Gelegenheit zu geben, eine köstliche Bemerkung zu machen. Er fragt nämlich den Agrippa: „Wird Cäsar weinen?“, worauf Agrippa entgegnet: „Seht seine Blässe!“ sodaß nun Enobarbus großartig bemerken kann: „Die wäre schlimm genug, wär' er ein Pferd; So mehr für einen Mann.“ Auch erfahren wir noch, daß Antonius bei der Leiche Cäsars „brüllte“ und bei Philippi Tränen über Brutus vergoß und daß „er wirklich in dem Jahr den Schnupfen hatte.“ — Nachdem eine Trompete sich vernehmbar gemacht, entfernen sich die Herrschaften und wir befinden uns in der dritten Scene, in Cleopatras Palast. Cleopatra hatte nämlich, als wir sie im zweiten Aufzuge zuletzt sahen, nach dem Boten senden lassen, damit er ihr melde, von welcher Farbe das Haar Octavias sei; und es ist daher ganz in der Ordnung, wenn sie uns jetzt mit der Frage entgegentritt: „Wo ist der Mensch?“ — Der Bote erscheint nun und berichtet, daß Octavia nicht so groß sei und leiser spreche als die Königin. Deß freut sich die Fürstin, und jubelnd ruft sie aus: „Lang' kann er sie nicht lieben. Unmöglich! Zwerghaft, und die Stimme klanglos!“ Als sie gar noch erfährt, daß Octavia „kriecht“, ist sie ganz überglücklich und entläßt den Boten,

der ein so „gutes Urtheil hat“ huldvollst. Es folgt dann noch verschiednes andre Geschwätz der Art; und wir sehen jedenfalls, daß Cleopatra über die Untreue des Geliebten ganz beruhigt ist. — Endlich befinden wir uns nun in der vierten Scene, die in Athen, im Hause des Antonius vor sich geht. Antonius erklärt seiner Gattin, daß er gegen Cäsar zu Felde ziehn müsse, weil dieser ihm untreu geworden, und sendet sie nach Rom, um dort als „Mittlerin“ zu walten. — In der fünften Scene erfahren wir, daß Cäsar und Lepidus den Pompejus mit Glück bekriegt haben, daß Lepidus von Cäsar ins Gefängnis geworfen worden, und daß Antonius mit der Flotte Cäsar anzugreifen gedenke. Sobald wir hierüber unterrichtet worden, entwickelt sich die sechste Scene vor uns, die in Cäsars Hause spielt und wo unsrer die größte Überraschung wartet. Cäsar, der offenbar gar nicht aus Rom fortgekommen ist, schildert nämlich dem Mäcenäs die Schandtaten, die Antonius in Alexandrien bei Cleopatra begangen: „Dies tat er, und noch andres, Rom zum Hohn und Alexandrien — —“

— Sind wir in der vierten Scene des ersten Aufzuges? Aber es kann doch wohl nicht sein, denn Octavia tritt jetzt mit Gefolge auf und wird von Cäsar sofort mit den Worten begrüßt: „Daß ich Dich je Verstoßne mußte nennen!“ Octavia will nun aber keine Verstoßne sein und berichtet, daß sie sich nicht, wie der Bruder meinte, „hierhergestohlen“, sondern vielmehr aus freier Wahl gekommen sei. Doch Cäsar weiß das besser, ihm „bringt der Wind von Antonius' Tun die Kunde“; und so verrät er denn der arglosen Schwester, daß Cleopatra den Treulosen „zu sich gewinkt“ habe. Die Nachricht ist natürlich furchtbar, und wir finden es begreiflich, wenn Octavia in die Klage ausbricht: „Ach, ich Armste, in deren Herz sich zwei Freunde teilen, die bittre Feindschaft trennt.“ Aber Cäsar heißt sie nun verschiednemal „willkommen“; und nachdem Mäcenäs auch seinerseits erzählt hat, was Octavia schon von Cäsar vernommen und Octavia, offenbar unüberzeugt, gefragt hat: „Herr, ist es so?“ wird sie nochmals von Cäsar begrüßt und getröstet, womit denn auch diese wundervolle Scene schließt. — Die siebente Scene führt uns ins Lager des Antonius. Zunächst erblicken wir Cleopatra im Gespräch mit Enobarbus, der es nicht gerne sieht, daß die Geliebte des Feldherrn sich im Lager befindet, um diesem „Herz und Hirn und Zeit zu entwenden“; dann

kommt „der Imperator“ selbst, wundert sich zunächst, daß „er“ so schnell „das Ionische Meer durchschneiden und Torny nehmen konnte“ und entschließt sich sofort, Cäsar (der Name wird natürlich nicht genannt) zur See anzugreifen. Enobarbus möchte davon abraten, aber Antonius will, und entschlossen verläßt er mit Cleopatra (dem geliebten „Fleischtopf“) und den andern die Bühne, nur Candidius und einen Soldaten zurücklassend, aus deren Unterhaltung wir die Neuigkeit vernehmen, daß Antonius in den Banden Cleopatras liegt und daß Cäsars Truppen von Taurus geführt werden. — Es folgen nun die achte, neunte und zehnte Scene, die wir der Einfachheit wegen gleich zusammenfassen wollen. Zunächst erscheint Cäsar mit Taurus und giebt ihm den Rat, nicht eher zu Lande zu schlagen, bis die Seeschlacht entschieden; dann eilen beide ab, um Antonius und Enobarbus Platz zu machen; diese räumen dann ebenfalls die Bühne, sodaß Candidius und Taurus mit „Landtruppen“ an uns vorüberreisen können, während hinter der Scene „das Getöse einer Seeschlacht“ vernehmbar wird; und gleich darauf stürzt Enobarbus entsezt hervor und schreit in die Luft hinaus, daß „Ägyptens Admiral mit allen Sechszigen“ die Flucht ergriffen „und das Ruder gekehrt“ habe. Jetzt kommt Scaurus und schreit: „Götter und Göttinnen! Der ganze Rat des Himmels!“, und Enobarbus fragt verwundert: „Was bewegt Dich so?“ Nachdem er nun vernommen, was er bereits weiß, gesteht er denn auch ganz ehrlich ein, daß er alles gesehen und daß sein „Auge erkrankte“, als es geschah. Schließlich erscheint Candidius und erzählt, daß Antonius die Flucht ergriffen und nach dem Peloponnesus geeilt sei. „Ist's so weit? Dann wirklich gute Nacht!“ ruft Enobarbus aus, erklärt aber, dem „wunden Glück“ seines Herrn folgen zu wollen, womit denn die Sache für diesmal erledigt ist, sodaß wir in die elfte Scene und mit ihr wieder in den Palast Cleopatras eintreten können. Antonius ist wie gebrochen; er heißt seine Diener, ihn zu fliehen und mit Cäsar Frieden zu machen (die Diener!); unmittelbar darauf aber schränkt er sein Ersuchen selbst ein und bittet, sie möchten ihn nur „ein wenig lassen“, er wolle ihnen dann „augenblicks folgen“ — offenbar hat der furchtbare Schlag ihn um den Verstand gebracht; aber freilich, er war früher auch schon so! Nun tritt Cleopatra mit ihren Dienerinnen auf und ruft, da sie den Geliebten sitzen sieht

„Laß mich niedersitzen! o Juno!“ „Nein, nein, nein, nein!“ schreit plötzlich Antonius, und es entwickelt sich darauf eine sehr hübsche Unterhaltung, in der Antonius dem „Fleischtopf“ Vorwürfe darüber macht, daß seine „Herzensfibern an ihr Steuer gebunden waren“, so daß Cleopatra demütig um „Verzeihung!“ zu bitten sich veranlaßt sieht. Glücklicherweise ist der Sturm sofort vorüber; Antonius bittet die Geliebte, ihn zu küssen, und verlangt nach Wein und Speise — mit einem Worte, es ist in Alexandrien wieder ganz gemüthlich. Aber das berühmte Liebespaar soll sich seines Glückes nicht lange mehr erfreuen; denn schon in der zwölften Scene hören wir von Cäsar, daß er dem Gesuch des Wollüstlings, ihn entweder in Ägypten leben oder „zwischen Erd' und Himmel als Bürger von Athen atmen zu lassen“, nicht willfahren könne, dagegen Cleopatra begnadigen werde, wenn sie dem Entehrten das Land versagen oder das Leben nehmen wolle. Sobald der Gesandte fort ist, wird Thyreus nach Ägypten gesandt, und wir befinden uns in der dreizehnten Scene, leider schon der letzten des großartigen Aufzuges, wieder in Cleopatras Palast und dürfen nun wohl auf Schreckliches gefaßt sein. Zunächst erblicken wir die hohe Frau im Gespräch mit Enobarbus und erfahren die Neuigkeit, daß Antonius damals „sein Gelüst zum Herrscher der Vernunft“ gemacht, und daß ihnen jetzt nichts andres übrig bleibe als „Denken, — sterben“. Dann erscheint Antonius, von Euphronius begleitet, und meldet der Geliebten, daß Cäsar „ihre Wünsche bis zum Rande mit Fürstenthümern anfüllen“ werde, wenn sie ihm das „ergrauende Haupt“ des Geliebten zuschicken wolle. „Herr, Euer Haupt?“ fragt Cleopatra natürlich erschreckt; doch Antonius giebt ihr keine Antwort, sondern wendet sich zu Euphronius mit dem Auftrag, Cäsar zu melden, daß er sich ihm Schwert gegen Schwert gegenüberstellen möge; weil er indessen offenbar hinter der Scene etwas verrichten will, so bemerkt er: „Ich will es schreiben“ und geht wieder gemüthlich von dannen. Bald darauf meldet ein Diener „Botschaft vom Cäsar!“ — „Wie? So ohne Form?“ ruft die Königin überrascht und giebt dann den Auftrag, den Boten einzulassen. Bevor nun der Bote eintritt, spricht Enobarbus ein wenig zu sich selbst und beschließt, Antonius treu zu bleiben, um „einen Platz in der Geschichte zu ernten“. Nun erscheint Thyreus und berichtet, daß Cäsar den Matel an Cleopatras

Ehre beklage, da sie sich „aus Neigung minder als gezwungen“ mit Antonius verbündet. „Er ist ein Gott und sieht die Wahrheit, Nicht verschenkt ward meine Ehre, Nein, erobert,“ bestätigt Cleopatra, sodaß Enobarbus davon betroffen wird und sich mit den Worten: „Das genau zu wissen frag' ich Antonius“ entfernt. — Jetzt sind Cleopatra und Thyreus allein — wie bedenklich! Ein Mann und ein Weib! — da lauert entschieden ein Unheil, sonst hätte der Dramatiker der Sache nicht diese Wendung gegeben. Und in der That — Thyreus bittet um die Gunst, die Hand küssen zu dürfen, auf der, nach Cleopatras eignen Worten „der Vater des Octavius Cäsar oft die Lippen ruhn ließ, als regnet's Küsse“; Cleopatra mag es dem Edlen nicht verweigern — natürlich tritt jetzt Antonius mit Enobarbus auf, sieht das Entsetzliche und ruft: „Ha! Zärtlichkeiten! bei dem Donner Zeus, Wer bist du, Mensch?!“ Sobald der Vertreter sich zu erkennen gegeben, befiehlt Antonius ihn peitschen zu lassen. „Und wären's zwanzig Hauptvasallen Cäsars“ — ruft er aus — „wenn sie so frech wären, mit der Hand von der da —“ kurz und gut, Thyreus wird abgeführt und Cleopatra von dem wütenden „Gefallnen“ gründlich ausgescholten, „Irwisch“ und „ein kaltgewordner Bissen auf Cäsars Teller“ genannt, sodaß wir es begreiflich finden, wenn die Geschmähte ausruft: „Was soll mir das?“ — Als bald wird Thyreus zurückgebracht; er hat seine Hiebe fort und wird zu Cäsar gesandt, daß er ihm sein Erlebnis melde. Dann schmollt Antonius mit „der da“ weiter, erklärt sich aber zuletzt für „befriedigt“, als Cleopatra ihm mit turmhohen Phrasen versichert, daß sie gar keine Neigung für Cäsar verspüre, und behauptet plötzlich, daß das Landheer rühmlich standhalte und die zerstreuten Schiffe gegen Cäsars Flotte sich wieder vereinigt haben. Die Situation ist also wieder so freundlich wie möglich; daher soll denn auch Wein fließen „die Mitternacht noch einmal fortzuspotten!“, Cleopatra bezeugt: „'s ist mein Geburtstag“, und wonnetrunken eilt Antonius mit ihr und dem Gefolge ab, Enobarbus allein zurücklassend, dem es mit dem „Platz in der Geschichte“ doch eine unsichre Sache zu sein scheint, weshalb er „sinnt, auf welche Art er den Helden verlassen mag“ — womit denn der Höhepunkt der Tragödie erreicht ist.

Die erste Scene des vierten Aufzuges führt uns ins Lager Cäsars. Cäsar hat den Brief Antons erhalten; er ist empört über die Behand-

lung des Thyreus, macht sich lustig über des „alten Kaufbolds“ Herausforderung und beschließt, ihn sofort anzugreifen. Nachdem er noch befohlen, daß man dem Heere „ein Mahl“ geben solle, verwandelt sich die Scene und wir befinden uns wieder bei Cleopatra. Antonius, Cleopatra, Enobarbus, der noch nicht schlüffig geworden ist, und das bekannte „Gefolge“ treten auf. Antonius will den Gegner morgen zu Wasser und zu Lande angreifen und fragt Enobarbus, ob er auch „brav einhau'n“ werde, sodaß dieser begeistert ausruft: „Ich fecht' und schreie: Alles oder Nichts!“ Antonius ermuntert nun seine Umgebung neuerdings mit der Mahnung: „Laßt die Nacht uns froh verschmausen;“*) da treten einige Diener auf und Antonius, der nun wieder ganz vergämt erscheint, beginnt damit, anknüpfend an die neunte Scene des dritten Aufzuges, von seinen Getreuen Abschied zu nehmen, worüber Cleopatra natürlich betroffen ist, aber sofort von Enobarbus mit der Versicherung beruhigt wird, daß das Verhalten des Helden „eine Grille“ sei, „die der Gram der Seele aushedet.“ Natürlich ist bald alles gerührt, und selbst Enobarbus „riecht Zwiebeln.“ Aber nun wird der ganze Scherz offenbar: „Ha, ha, ha!“ lacht Antonius auf, denn er hat ja den Freunden „nur Trost zusprechen“ wollen; und so beschließt er denn die Scene mit der erneuten Aufforderung, daß man „zum Mahle kommen und alle Sorgen ertränken“ möge.

Es folgt jetzt eine ganz zwecklose dritte Scene, die von einigen Wachtsoldaten und „Hoboem hinter der Scene“ belebt wird, und sowie dieselbe sich abgespielt hat, befinden wir uns natürlich in der vierten Scene und wieder im Palast Cleopatras. Antonius läßt sich gerade die Rüstung anlegen, Cleopatra hilft und der Held kann nun endlich mit seinen Getreuen in den Krieg ziehn.

In der fünften Scene vernehmen wir dann, daß Enobarbus wirklich auf „den Platz in der Geschichte“ verzichtet hat und zu Cäsar übergegangen ist; und es ist ganz in der Ordnung, daß wir in der nächsten Scene dem schlechten Kerl begegnen, der sich indessen „bitterlich anklagt“ und behauptet, „nie wieder froh werden“ zu können, und schließlich, als er erfährt, daß Antonius ihm sein Gepäck habe nach-

*) Man sieht, ohne Trinken und Essen geht es bei unserm „Künstler“ nicht ab.

senden lassen, sich den „größten Bösewicht“ schilt und entschlossen ist, den „schmutzigsten Graben“ aufzusuchen, weil dieser seinem „letzten Lebensakt am besten zieme.“

Ergriffen wie wir sind, gleiten wir in die siebente Scene, in der wir erfahren, daß Antonius gegen Cäsar im Vorteil ist, sodaß er in der achten Scene als Sieger über die Bühne ziehen kann, der von seiner „Nachtigall“, die ihm selbstverständlich mit Gefolge entgegenkommt, liebevoll begrüßt wird.

In der neunten Scene nimmt Enobarbus, da er offenbar den „schmutzigsten Graben“ nicht hat finden können, Gift. Wir wissen noch immer nicht, was dieser alte Dummkopf eigentlich in der Tragödie soll; aber wenn wir jetzt die zehnte Scene erleben, so ahnen wir, daß die ganze Enobarbus-Episode doch einen tiefen Sinn gehabt. Er war treulos und mußte sterben — auch Antonius ward seiner Octavia untreu; es wird ihm nicht besser gehn. Und richtig; so glücklich er noch in der achten Scene war, jetzt hat sich alles zum Unheil gewandt. „Alles hin! Die schändliche Ägypterin verriet mich!“ mit diesen Worten stürzt er auf die Bühne und flucht der „Allerwelts-Buhldirne“, daß sie ihn „dem Knaben verkauft.“ Nun kommt die nichtsahnende Cleopatra, um sich nach dem Befinden des Helden zu erkundigen; aber Antonius schreit ihr entgegen: „Blendwerk! Heb' dich von mir!“ Cleopatra ist natürlich überrascht und fragt: „Was füllt den Freund mit Wut auf die Geliebte?“ Doch der Freund wirft ihr so furchtbare Schimpfreden ins Gesicht, daß sie, ohne ein Wort zu sagen, davon läuft und Antonius „der Hexe“ nachrufen muß, daß sie sterben solle. Jetzt sind wir also im Tragödienfahrwasser; denn auch Cleopatra beschließt in der elften Scene, vorgeben zu lassen, daß sie sich selbst erstochen, um zu erfahren, wie Antonius die Nachricht aufnehmen werde. Und wie nimmt er es in der zwölften Scene auf? Noch soeben hat er auf's neue der Schlange geflucht und geschworen, daß sie sterben müsse — aber als er nun hört, daß die Verräterin die Schuld gebüßt, da bricht er zusammen. „Also tot? Groß, entwaffne mich, des langen Tages Arbeit ist getan, Ich geh' zur Ruh.“ Dann bittet er den Groß, das Schwert zu ziehen, damit er sich, um der Schande zu entgehn, hineinstürzen könne. Aber Groß ist dessen nicht fähig; er stößt sich vielmehr selbst das Schwert in die Brust, so daß Antonius

zum eignen Mörder werden muß. Es ist jedoch bei seiner Sehnsucht nach der vorangegangenen Geliebten begreiflich, daß ihm die Hand zittert; er ersticht sich zwar, aber leider nicht ganz. — „Was?“ — ruft er entsetzt — „Nicht tot? — nicht tot? Wache!“ — Nun kommen zwei Soldaten, beklagen ihn, laufen aber gleich wieder fort, damit ein gewisser Decretas das Schwert des Antonius stehlen kann, um es Cäsar zu bringen. Endlich erscheint Diomedes, um zu melden, daß Cleopatra nur gescherzt habe; doch nun ist es „zu spät!“ und Antonius muß sich als Halbtoter zu Cleopatra „ins Grabmahl“ tragen lassen.

In der dreizehnten Scene sitzt nun die untröstliche Königin oben in ihrem Grabmahl, und da nun Antonius herbeigetragen wird, sie aber nicht zu ihm hinuntergehen will, so muß er schon zu ihr hinaufgezogen werden, was denn auch geschieht. „O Charmion, hilf, hilf, Tras, Helft Freunde, unten, zieht herauf ihn!“ ruft sie mit tränenerstickter Stimme; doch so schnell geht das nicht, und Antonius bemüht sich, ihre Unruhe zu besänftigen: „Ein Weilchen laß ich den Tod noch warten, bis ich von viel tausend Küffen dir den armen letzten auf deine Lippen drückte.“ Aber Cleopatra mag so etwas wie einen Vorwurf aus Antonius' Worten heraushören, denn sie sagt: „O teures Herz, vergieb! u.“ Antonius wird es bei Alledem nicht besser und so haucht er denn: „O schnell, sonst bin ich hin“, sodaß nun endlich mit dem Hinaufziehen Ernst gemacht wird. Auch die Geliebte hilft und ruft plötzlich: „O seltsam Spiel! Wie schwer du wiegst, Geliebter!“ — Woher mag das kommen? denken wir: vielleicht weil Antonius halbtot ist? Aber nun löst Cleopatra selbst das Rätsel: „All' unsre Stärke ging in Schwermut unter; das mehrt die Last.“ Ah so — das ist allerdings begreiflich. Jetzt ist Antonius endlich oben und verlangt nach Wein, damit er noch reden könne; aber Cleopatra will selbst reden, muß jedoch Antonius das Wort gönnen, der dann endlich seinen Geist, oder was in ihm lebendig gewesen sein mag, aufgibt. Sowie dieses geschehn ist, bricht Cleopatra in Klagen aus, fällt in Ohnmacht, rafft sich aber sogleich wieder auf und geht mit der Versicherung ab, daß sie „nach Römerart zu tun wissen werde.“

In der ersten Scene des fünften Aufzuges erfährt Cäsar, daß Antonius sich getötet hat; natürlich weist er ihm einige bedeutende Worte und fragt dann nach Dolabella. Als seine Umgebung ebenfalls

nach dem Vermißten ruft, sagt der Held: „Laßt ihn, denn eben jetzt besinn ich mich, wozu ich ihn gebraucht; er muß bald hier sein;“ und ehe wir noch fragen können, was diese unnützen Redereien, denen wir bei jeder Gelegenheit begegnen, eigentlich bedeuten sollen, befinden wir uns bereits im Grabmal der Cleopatra, die soeben eine kurze Rede an ihre Dienerinnen richtet. Jetzt tritt Proculejus auf und kündigt ihr heuchlerisch die Gnade Cäsars an, aber Cleopatra traut der Sache nicht und will sich erstechen; zum Glück fällt Proculejus ihr in den Arm und eilt hinweg, um dem Feldherrn zu melden, daß Cleopatra sterben wolle. Endlich erscheint Cäsar selbst, um nach der Gefangnen zu sehn, die er gern am Leben erhalten möchte, daher läßt er sie denn bald wieder allein, damit ein als Bauer verkleideter Clown ihr zwei giftige Schlangen bringen kann. Doch die Königin soll nicht allein sterben; zunächst giebt sie der guten Frau „die letzte Wärme ihrer Lippen“, sodaß das Mädchen augenblicklich umfällt und stirbt. „Dies beschämt mich!“ ruft Cleopatra; sie setzt sich daher schnell die Schlangen an die Brust und mit einem „Was wart' ich noch?“ entschwebt ihre Seele zum Geliebten, sodaß Cäsar nur noch einen Leichnam vorfindet. Aber als großmüthiger Mann giebt er den Befehl, daß das „berühmte Paar“ gemeinsam bestattet werden solle, womit denn die Tragödie ihren Abschluß findet.

Und das ist das Werk, von dem Coleridge behauptete, daß Shakespeares Genialität in ihm sich aufs großartigste bekunde, in welchem alle Kenner die „äußerst feine Charakterzeichnung“ bewunderten und an das ein so unerbittlicher Verächter aller neueren dramatischen Bestrebungen, wie der Freiherr von Dingelstedt, die größte Pracht der Ausstattung verschwendete, um es zu einer Perle des Burgtheaterrepertoires zu machen! — —

Auch hier glauben wir an einigen Stellen die Hand Shakespeares zu erkennen; aber das Durcheinander und der dilettantische Blödsinn herrschen so vollständig, daß es zu einer Unmöglichkeit wird, die paar Verse in einiger Ordnung zusammenzusuchen; wen es reizt, der mag auch an diesem „Rohsilber“ zum Affineur werden, ich verzichte darauf und wende mich daher gleich zum

Cäſar.

Vom ersten Aufzug hat der Bearbeiter folgende Stücke vorgefunden: Die zweite Hälfte der ersten Scene von da ab, wo Marullus beginnt: „Warum euch freun? 2c.“ Was vorhergeht ist im allgemeinen zu platt, als daß es Shakespeare zugeschrieben werden dürfte; möglichenfalls aber hat die Scene vollständig vorgelegen, wie die einzelnen Verse es vermuten lassen, und der Bearbeiter hat nur die Sache etwas „verbessert“ und „lustiger“ gemacht. *) — Dann die zweite Scene bis zum Auftreten Casca, der uns durch Cassius vor seinem Auftreten als eine „herbe“ Natur, nach seinem Fortgehn als „rauh von Art“ gekennzeichnet wird, in seiner Scene sich aber als eine Art von Clown vorführt, der von dem bedeutsamen Vorgang, wie Marc Anton Cäſar dreimal die Krone angeboten und dieser sie jedesmal zurückgewiesen, wie von einem trivialen Schwank berichtet. Ihr besonderes Gepräge bekommt diese Scene dadurch, daß vom Essen die Rede ist. Nachdem Casca seine Scherze beendet hat, fragt ihn Cassius, ob er heut abend bei ihm speisen wolle; Casca jedoch, der ein lustiger Bruder und gern gesehener Gesellschafter ist, muß leider ablehnen, da er „schon versagt“ sei. Nun möchte Cassius ihn „zu morgen mittag“ einladen und hiergegen hat der „rauhe“ Casca denn nichts einzuwenden; Cassius verspricht, ihn erwarten zu wollen, und mit einem strengen „Tut daß!“ entfernt sich der „herbe“ Mann.

Die darauffolgenden Worte des Brutus: „Was für ein plumper Bursch ist dies geworden! Er war voll Feuer als mein Schulgenosß“ klingen echt und sind ursprünglich vielleicht von Cäſar gesprochen worden; im Munde des Brutus passen sie nicht und hier sind sie obenein gar nicht am Platze; aber der Bearbeiter brauchte sie als eine Art Motivierung für einen gastronomischen Scherz. Er läßt nämlich Cassius bemerken: „Dies rauhe Wesen dient gesundem Wiß Bei ihm zur Brühe; es macht, daß der Leute Magen seine Worte mit bessrem Appetit verdaut;“ was dann der edle Brutus mit einem: „So ist es auch“

*) Da es zu weit führen würde, wenn ich auch jetzt noch mehr als entscheidende Andeutungen geben wollte, so muß ich auch hier den Leser, dem es in jedem einzelnen Falle um Genaueres zu tun ist, ersuchen, ein Exemplar des „Cäſar“ zur Hand zu nehmen, um selbst zu prüfen.

bestätigt. Nachdem sie dann eine Zusammenkunft für den nächsten Tag verabredet, entfernt sich Brutus. Der nun folgende Monolog des Cassius: „Gut Brutus, du bist edel zc.“, der so, wie er vorliegt, eigentlich Unsinn enthält, *) läßt auf eine künstlerische Vorlage schließen; jedenfalls hat der Bearbeiter sein Gepräge nicht ganz verwischen können.

Die dritte Scene hat der Bearbeiter wie es scheint vollständig vorgefunden; aber auch sie ist durch Einschubsel und Anhängsel entstellt und kommt nicht zur Entwicklung. Die erste „Restauration“ beginnt mit den Worten Ciceros: „Kommt Cäsar morgen auf das Kapitol“ und endigt mit Casca's „Cicero, lebt wohl!“ Die zweite „Restauration“ erstreckt sich auf die ganze Partie vom Auftreten Cinna's bis zum Ende des Aufzuges; hier ist alles schwerfällig, trivial und verworren.

Der zweite Aufzug bietet ebenfalls nur ungeschickte Bearbeitungen vorgefundener Bruchstücke. Der Monolog des Brutus im Anfang der ersten Scene: „Es muß durch seinen Tod geschehn zc.“ erinnert in seiner Fassung an den Monolog des Cassius und deutet, wie dieser, auf ein geordnetes Vorbild hin; und wenn wir an die Stelle gelangen: „Der Größe Mißbrauch ist, wenn von der Macht sie das Gewissen trennt: und um von Cäsar die Wahrheit zu gestehn, **) ich sah noch nie, daß ihn die Leidenschaft mehr beherrscht als die Vernunft“, so werden wir nicht fehl gehn, wenn wir annehmen, daß dieser Monolog eigentlich gar kein Monolog ist, daß die ganze Rede im Kreise von Feinden Cäsar's und zu seinen Gunsten gehalten werden sollte. — In der ganz unentwickelt gebliebenen Verschwörungscene ist nur wenig vom Originaltext erhalten geblieben; echt ist natürlich die Rede des Brutus mit der wundervollen Stelle: „Laßt Opferer uns sein, nicht Schächter, Cajsus.“. Alles übrige ist trivial; so, wenn Brutus sich von Lucius „eine Kerze ins Lesezimmer“ bringen oder einen „Kalender“ holen läßt; wenn er beim Nahen der Verschworenen zu sich selbst sagt: „Verschwörung, suche keine (Höhle, um ihr „schnödes Antlitz“ zu „verlarven“). In

*) Er sagt unter anderm: „Cäsar ist feind mir, und er liebt den Brutus. Doch wär' ich Brutus und er Cassius, er sollte mich nicht lenken.“ Hier fehlt ein Vorderatz, der dieser Bemerkung erst einen Sinn geben würde. Übrigens paßt die Bemerkung gar nicht hierher.

**) Wem will er sie gestehn? Dem Publikum?

Lächeln hülle dich, in Freundlichkeit! Denn trätest du auf in angeborner Bildung, (!) so wäre der Crebus nicht finster genug, vor Argwohn dich zu schützen“ (Nun, darauf könnt's die Verschwörung schon ankommen lassen! Wenn die offene Verschwörung nur „Argwohn weckt“ und nicht verfolgt, unterdrückt wird, so kann sie lachen.); wenn die Verschworenen auftreten und Brutus fragen, ob sie ihn auch nicht in seiner Nachtruhe stören; wenn Decius, Casca und Cinna, während Brutus und Cassius sich im Hintergrunde der Bühne geheimnisvoll unterhalten, sich darüber streiten, von welcher Seite wohl der Sonnenaufgang zu erwarten sei, u. dgl. m. Was mochte Shakespear aus dieser Scene gemacht haben! Das Stückchen, was uns von Brutus erhalten geblieben ist, läßt uns ahnen, was der große Künstler hier beabsichtigt hatte: der Dolchstoß des Brutus sollte aufs großartigste motiviert werden; Brutus mußte gerade in dieser Scene zu voller sittlicher Größe emporkwachsen — was ist unter der frevelnden Stümperhand des „Bearbeiters“ aus ihm geworden! Ein Halbnarr, der immer nach seinem Diener ruft, nach allem Möglichen fragt und seiner Frau erklärt, daß er nicht recht gesund sei, sodaß er von dieser die Antwort einstecken muß, daß er wohl zu weise sei, um nicht Mittel zu ergreifen, gesund zu werden, anstatt sich in der feuchten Nachtluft im Freien herumzutreiben.

Die zweite, dritte und vierte Scene bieten so gut wie nichts, was von Shakespear herrühren könnte; höchstens die Stellen, in denen sich Cäsars trotziges Selbstbewußtsein ausspricht, dürften echt sein. — Der ganze Aufzug hat, so wie er vorliegt, eigentlich gar keinen Zweck; denn Brutus ist ja von Hause aus mit sich einig, daß Cäsar bei Seite geschafft werden muß („Es muß durch seinen Tod geschehn“), was freilich nachher wieder nicht der Fall gewesen zu sein scheint. Die Ausbeute dieser vier Scenen besteht im Grunde nur darin, daß man beschließt, Antonius leben zu lassen, und daß Cäsar, der zum Capitol gehn will und dann wieder nicht gehen will, veranlaßt wird, zum Capitol zu kommen.

Im dritten Aufzug läßt der Bearbeiter nun Shakespear ziemlich ungestört allein zu Worte kommen, wenn auch der Anfang bis zur Rückkehr des Antonius mehr nur in der Intention als in der Ausführung die Hand des großen Künstlers verrät. Aber mit den Worten

des Antonius: „O großer Cäsar, liegst du so im Staube“ beginnt dann der große Stil und herrscht bis gegen den Schluß der zweiten Scene: „Nun wirt' es fort. Unheil, du bist im Zuge, nimm, welchen Lauf du willst!“ Dieses Fragment ist über alles Lob erhaben und gehört zum Bewunderungswürdigsten, was je von einem Dramatiker geleistet worden. Um so widerwärtiger berührt dann das angefluchte Gespräch zwischen Antonius und dem Diener, und die Schlußscene des Aufzuges, in der ein Dichter Cinna von dem Pöbel verhöhnt wird.

Der vierte und fünfte Aufzug rühren bis auf einzelne Sätze von dem Bearbeiter selbst her, der sich auch dadurch als einen gebildeten Mann zu erkennen gibt, daß er Antonius von der „dreifachen Welt“ (Triumvirat!) und Octavius davon sprechen läßt, wer „in unsrem schwarzen Urtheilspruch und Bann zum Tode bestimmt werden“ solle. — Kostlich ist die dritte Scene des vierten Aufzuges. Cassius hat sich bei Brutus beklagt, daß er ihm zu nahe getreten sei; er ist deshalb von Brutus eingeladen worden, zu ihm ins Zelt zu kommen, um dort seine Klagen vorzubringen. Nun beschwert sich Cassius darüber, daß ein Brief, worin er sich für einen wegen Bestechung angeklagten Lucius Pella verwandt, unbeachtet geblieben sei, und Brutus erklärt ihm, daß er selbst verschrieen sei, hohle Hände zu machen. „Mach' ich hohle Hände?“ fragt Cassius entrüstet; und Brutus giebt ihm zu bedenken, daß es doch ein böses Ding wäre, wenn sie, die Cäsar töteten, „bloß weil er Räuber schützte“,*) ihre Hand durch Bestechung besudeln wollten; dann zanken sich die Männer eine Weile und Brutus bemerkt schließlich, daß Portia, seine Gattin, gestorben sei, d. h. „Feuer geschlungen“ habe; gleich darauf aber erscheinen Titinius und Messala, und der letztere bringt dem nichtzahnenden Brutus, nachdem er ihn ermahnt, die Wahrheit als Römer tragen zu wollen, die Meldung, daß Portia „starb und zwar auf wunderbare Weise.“ Da Brutus, wie er erklärt, „oft bedacht, daß sie einst sterben müsse“, so trägt er denn das Unglück, von dem er kurz vorher selbst Bericht erstattet hat, in Geduld, verabschiedet sich mehrfach von den Freunden, findet dann in der Tasche seines Gewandes „das Buch,

*) Wir sehen, der Konflikt, um den es sich in den ersten Aufzügen zu handeln schien, ist hier bereits in Vergessenheit geraten.

daß er so suchte“, läßt sich ein Lied vorspielen, sucht die Stelle in dem Buche, wo er „aufgehört zu lesen“, und erlebt dann den Geist Cäsars, den er mit den Worten anruft: „Bist du ein Gott, ein Engel oder Teufel? Gib Rede, was du bist.“ —

Im fünften Aufzuge erleben wir natürlich viel Merkwürdiges, von dem ich nur ein Weniges hier hervorheben will. Nachdem Antonius und Octavius, die sich mit Brutus und Cassius unterhalten hatten, „mit ihrem Heere“ die Bühne verlassen, ruft Brutus dem Lucilius zu: „Hört! Ich muß ein Wort euch sagen,“ tritt dann mit ihm auf die Seite und giebt so seinem Freunde Cassius Gelegenheit, Messala mitzuteilen, daß „heute sein Geburtstag“, und daß er „gerade an diesem Tage zur Welt gekommen“ sei (siehe Cleopatra!); auch gesteht er ihm, daß er jetzt an Epikur und seiner Lehre festhalte und an Dinge glaube, welche die Zukunft deuten. So findet er's bedenklich, daß Raben, Geier und Krähen das Heer umschwärmen, und meint, daß „ihr Schatten ein Trauerhimmel, unter dem das Heer liegt, bereit, den Atem auszuhauchen“. Aber Messala will ihm die epikuräischen Gedanken verjagen und sagt: „Nein, glaubt das nicht“; worauf Cassius erwidert: „Ich glaub' es auch nur halb zc.“ — Brutus hat sich währenddes mit Lucilius verabredet und ruft ihm zu: „Du das, Lucilius.“ Wir erfahren natürlich nie, was er tun soll; unser „Künstler“ wollte nur das merkwürdige Gespräch zwischen Cassius und Messala möglich machen ohne daß Brutus ins Geheimnis gezogen zu werden brauchte. — Später erzählt uns Cassius noch einmal, daß er „an diesem Tag zuerst geatmet“, und läßt sich dann von Pindarus das Schwert in die Brust stoßen, damit Brutus Gelegenheit erhält, ihn als „letzten aller Römer“ zu feiern. Aber auch Brutus muß natürlich sterben; und obwohl er nur kurz vorher es für „seig und niederträchtig“ erklärte, „aus Furcht was kommen mag, des Lebens Zeit zu verkürzen“*), so sucht er jetzt nach einem Freunde, der ihm das Schwert in die Brust stoßen könnte. Wie sich's gehört, fragt er erst bei verschiedenen Leuten vergebens an, bis er endlich in Strato, der „die ganze Zeit im Schläfe gelegen“, den rechten Mann findet. Nachdem also auch Brutus das Zeitliche gesegnet, erscheinen Antonius

*) Der Bearbeiter war offenbar ein guter Christ und lebte gern.

und Octavius; sie sehen, was vorgegangen, und der edle Antonius hält dem Verstorbenen eine kurze Leichenrede, welche von Shakespeare herrühren könnte, denn die bekannten Worte: „so mischten sich in ihm die Elemente zc.“ sind edlen Gepräges. Wir wissen aber, daß 1603 ein Gedicht von Drayton „The barons wars“ erschien, in dessen III. Buche sich eine Stanze befindet, welche fast dieselben Worte enthält; und wenn es auch nicht unmöglich ist, daß Shakespeare die Stelle herausgehoben, um sie für den „Cäsar“ zu verwenden, so ist es doch wahrscheinlich, daß der Bearbeiter, der sich der größeren Räubereien schuldig gemacht, vor der geringfügigen „Entlehnung“ nicht zurückgeschreckt sein wird.

So hätten wir denn jetzt die vielgefeierten „Römerdramen“ als das erkannt, was sie sind: unförmlich zusammenhangslose „Kompositionen“, die einem Aspici nicht unähnlich sind.

In „Coriolan“ und „Cäsar“ fanden wir wenigstens einige größere Stücke, die wir als unverletzte Bruchstücke von Dramen, die Shakespeare vielleicht unvollendet hinterlassen, erkennen konnten; in „Antonius und Cleopatra“ dagegen war Shakespeares Hand kaum noch in einigen poetischen Schmuckstellen zu erkennen, ja es könnte zweifelhaft sein, ob selbst diese Stellen von Shakespeare herrühren, und nicht vielmehr von einem dem Bearbeiter irgendwie nahestehenden Poeten; das Ganze zeigte sich als das trostlose Nachwerk eines unfähigen Dilettanten.

Das Ergebnis ist sehr traurig, ja mehr, es ist beschämend. Wie war es nur möglich, daß wir uns, und nicht nur wir allein, so gröblich täuschen lassen konnten! Aber alles Irren ist menschlich; und wir haben ja nun die Genugtuung, daß wir den Betrug in diesen Fällen entdeckt, daß wir den Irrtum besiegt haben; das aber dürfte uns Mut und Kraft verleihen, wenigstens noch auf die beiden andern berühmten Dramen des Nachlasses, auf „Othello“, die Tragödie der Eifersucht, und auf „Macbeth“, die Tragödie des Ehrgeizes, einen vorurteilsfrei-prüfenden Blick zu werfen.

IV.

Othello.

Prüfen wir vor allen Dingen mit nüchternen Besonnenheit die Handlung der Tragödie.

Othello, „der edle Mohr, den der Senat sein Ein und Alles nennt; der edle Geist, den Leidenschaft nicht bewegt; deß feste Tugend kein Pfeil des Zufalls, kein Geschöß des Glückes streift und durchbohrt“ (IV. 1. Lodovico), für den „die öffentliche Meinung, die unbeschränkte Gebieterin des Erfolges“, im höchsten Grade eingenommen (I. 3.), der seit seinem siebenten Lebensjahre immer im Felde gestanden zu haben vorgiebt (I. 3.), sodaß man nicht recht begreift, wie aus diesem Kriegsjungen ein so vornehmer Geist und Feldherr hat werden können, dieser verehrte und bewunderte Held Venedigs wurde von dem Senator Brabantio, der eine Tochter besitzt, sehr geliebt und oft von ihm ins Haus geladen, vermutlich deshalb, weil der berechnende Senator hoffte, den mächtigen Mann zum Schwiegersohn zu gewinnen, denn sonst wüßte man keinen Grund. Othello nun, da er sieht, welchen Anteil man an ihm nimmt, erzählt im Hause oft von seinen Abenteuern und gewinnt mit diesen Erzählungen das Herz Desdemona's, mit der ihn der kluge Vater natürlich gelegentlich allein verkehren läßt. Desdemona ist ein seelenvolles, feines Mädchen, „so sittsam still, daß vor ihr selbst ihr Trieb errötete“ (I. 3.), sie übersieht daher das anscheinend wenig verlockende Äußere des Feldherrn, verliebt sich in „seine Seele, in seine Ehren und Heldengaben“ (I. 3) und entschließt sich, seine Frau zu werden. Nun vermutet man, Othello, der doch im Kriege oder durch das Geständnis der Geliebten nicht den

Verstand verloren haben wird, werde bei dem befreundeten Vater um die Hand des Mädchens anhalten; aber nein, ohne auch nur einen Versuch zu machen, die Hand der Tochter auf rechtllichem Wege zu gewinnen, worum es ihm, dem Staatsbeamten doch unter allen Umständen zu tun sein muß, entführt er dem ehrwürdigen Senator eines Nachts die einzige Tochter und versteckt sie, der Sicherheit wegen, in ein Gasthaus, den bekannten „Schützen“. In dieser verhängnisvollen Nacht beraten aber der Doge und die Senatoren im Dogen-Pallast über Staatsangelegenheiten von höchster Wichtigkeit; Brabantio müßte natürlich von Rechtswegen auch zugegen sein; weil er jedoch im Pallast schwerlich gerade jetzt von der Flucht seiner Tochter etwas erfahren könnte, so ist er vorläufig noch zu Hause geblieben, um sich von Rodrigo und Jago die böse Geschichte melden zu lassen. Nun geht es an ein Rasen. Dem Liebespaar wird nachgesehen und man trifft Othello, der, nachdem er das Liebchen entführt hat, nichts Bessres zu tun weiß, als sich auf der Straße herumzutreiben. Sobald Brabantio den Nachtschwärmer gewahr wird, schreit er: „Dieb! Schlagt ihn nieder!“ (I. 2), ohne noch viel danach zu forschen, ob der große Feldherr denn auch wirklich ein so verrücktes Bubenstück vollführt habe — es ist ja sonnenklar, daß er das Mädchen irgendwo versteckt hält; wie käme er sonst um diese Zeit auf die Gasse! Da nun aber Othello sich seiner guten Handlung bewußt ist, so begiebt er sich mit der ganzen Gesellschaft vor den Dogen, damit „sein Tun, sein Recht und sein Bewußtsein im rechten Licht ihn zeige“. Obwohl nun die großen Herren tatsächlich so wichtige Staatsgeschäfte zu verhandeln haben, daß sie sogar die Nachtruhe opfern, um nur ihren Pflichten gerecht zu werden, so sind sie doch lebenswürdig genug, um den ganzen Zug zu empfangen und sich die Familiengeschichte vortragen zu lassen. Othello bestätigt hier in aller Gemütlichkeit, daß er „dem alten Mann die Tochter nahm und mit ihr vermählt ist“, weist indessen entrüstet die Beschuldigung zurück, das Mädchen durch Zaubertränke behext zu haben. Das fehlte ihm auch gerade! Soll er etwa den Scheiterhaufen besteigen, weil das Gänzchen Desdemona bei Nacht und Nebel aus ihres Vaters Hause gelaufen ist?! Als aber Brabantio, eigentlich ganz mit Recht, es für unglaublich hält, daß Desdemona, dieser Tugendspiegel, so verrückt und sittenwidrig gehandelt haben könnte, wenn sie nicht behext worden wäre,

da weist ihn der biedere Doge zur Ordnung: „Steht Euch kein klarer Zeugnis zu Gebot, als solch unhaltbar Meinen, solch armseliger Anschein ihn zu beschuld'gen vermag?“ — Wir sehen, es handelt sich für den hochweisen Dogen gar nicht mehr um die Entführung, über die sich eben nur der sonderbare Herr Papa entrüstet, sondern einzig um die leichtfertige Anklagung des edlen Mohren wegen angeblichen Verkehrs mit den höllischen Mächten.

Nun wird Desdemona herbeigeholt. Auf die Fragen des Vaters, wem sie zumeist Gehorsam schuldig sei, antwortet sie nüchtern, daß sie den Vater als pflichtgetreue Tochter wohl ehre und liebe, daß aber keine geringere Pflicht sie an Othello fessele; denn offenbar haben sich die Liebesleute auch gleich in der Nacht trauen lassen — sicher ist sicher!

Gegen diese Erklärung Desdemonas kann der gute Vater natürlich nichts mehr einwenden; er segnet die Tochter deshalb mit einem freundlichen „Gott sei mit dir!“ und giebt dann dem Verführer „von ganzem Herzen hin, was, hätt' er's nicht, er ihm von ganzem Herzen weigerte“. Dann aber kommt ihm das Trauern; der Doge tröstet ihn natürlich so gut er's vermag und Brabantio, der doch am Ende Senator ist und weiß, daß die Staatsgeschäfte wichtig sind, „bittet untertänigst“, daß man jetzt wieder an die Staatsgeschäfte gehen möge. Diese werden schnell erledigt, Othello wird als Statthalter nach Cypern gesandt und Desdemona erhält auf ihre Bitte die Erlaubnis, ihn zu begleiten. Brabantio sagt seinem Schwiegersohn zum Abschied noch einige brutale Worte: „Sei wachsam, Mohr! Hast Augen du zu sehn; den Vater trog sie, so mag's dir geschehn“; und nachdem Othello mit Desdemona abgegangen, um für „ein Stündchen“ der Liebe zu pflegen, beredet Jago, der bekanntlich den Mohren haßt und ihm gern etwas eintränken möchte, den guten Rodrigo, der seinerseits Desdemona liebt, sich mittelst eines falschen Bartes unkenntlich zu machen und mit nach Cypern zu reisen.

Sehr glücklich ist es nun zunächst, wie die Personen der Tragödie nach Cypern gebracht werden, ohne daß die verdammten Türken ihnen hier in die Aktion fallen können. Es wüthet nämlich ein Orkan; die türkische Flotte wird zerstreut und vernichtet, und nur die drei Schiffe, in denen Othello, Cassio, Desdemona, Jago und Emilia sich befinden

(Rodrigo mit dem falschen Barte sitzt natürlich auch in einem der Schiffe), kommen glücklich ans Land. Iago weiß es nun zu bewerkstelligen, daß der sonst mäßige, nüchterne Cassio sich betrinkt und Lärm schlägt, worüber dann Othello, der vermutlich gerade der Liebe gepflegt hat, so entrüstet wird, daß er Cassio den Lieutenantrang nimmt, was den jungen Mann selbstverständlich untröstlich macht. Aber so wäre ein Glied der Kette geschmiedet, die Iago dem arglosen Mohren um den Hals zu schlingen gedenkt; und jetzt fügt sich ganz wie von selbst ein Glied ans andre.

Iago überredet Cassio, Desdemona zu bitten, daß sie für ihn bei dem Gemahl ein gutes Wort einlegen möge; nun erfährt Cassio zwar, daß Desdemona bereits mit Othello über den Fall gesprochen (III. 3 von Emilia), daß Othello erklärt habe, nur um äußerer Gründe willen so streng gewesen zu sein, und daß es „keines Fürworts, als den eignen Wunsch, ihn wieder einzusetzen“ bedürfe; aber er will nun einmal Iago die Sache leicht machen und verhandelt deshalb mit Desdemona, die pomphast erklärt, daß sie lieber sterben wolle, als nicht dahin zu wirken, daß Cassios Gesuch berücksichtigt werde. *) Wir müßten uns nicht in einer Tragödie befinden, wenn jetzt nicht Othello mit Iago dazwischen käme.**) Cassio, der wohl ahnt, daß er eine Tragödienpuppe ist, eilt natürlich sofort in verdächtiger Weise davon, weil er „jetzt nicht unbefangen und wenig geschickt für seine Absicht“ zu sein vorgiebt; und sowie das geschehn ist, ruft Iago: „Ha, das gefällt mir nicht!“ um dem edlen Othello den ersten Anlaß zum zehrenden Argwohn zu geben. Jetzt dringt Desdemona sofort ungestüm in Othello, daß er Cassios Ehre wieder herstellen möge; aber es gelingt ihr nicht, den Gemahl zu überreden, weil dieser ja, wie sie weiß, längst entschlossen ist, Cassio wieder zum Lieutenant zu machen. Die feinfühligere Gattin entfernt sich also, damit Iago sein Geschäft weiterführen kann. Desdemona hat nämlich rechtzeitig davon gesprochen, daß Cassio seiner Zeit die Werbungen Othellos bei ihr so zu sagen unterstützt habe (Othello, der allem Anscheine nach etwas blöde gewesen, bestätigt das mit den Worten: „Oft war er Mittler zwischen uns“); daraufhin fragt denn der teuflische Iago, ob Cassio früher schon Desdemona

*) „Deshalb sei fröhlich, Cassio.“

***) Man erinnere sich der Parallelstelle in „Antonius und Cleopatra“ (S. 92).

gekannt habe — ei natürlich! Und nun macht der Bösewicht Redensarten, welche den guten Mohren, der sich in den schönsten Flitterwochen befindet, sofort in ein Meer von Zweifeln stürzen. Zwar erklärt der Angegriffne, daß er kein eifersüchtiger Narr sei und sehen wolle, ehe er zweifle (er will absolut nicht eher zweifeln, bis er die Bescheerung gesehen hat!*)); aber da Jago weiterredet und gelegentlich die unverständlichen Worte spricht: „Sie täuschte ihren Vater, als sie Euch zum Manne nahm, und als sie vor Eurem Anblick zu beben schien, war sie darein verliebt“ (III. 3.), da erwidert Othello: „So war es wirklich.“ Jetzt hat ihn Jago gefaßt! „Nun, was braucht es weiter?“ fragt er tückisch; und als er ihm gar ins Gesicht sagt, daß Desdemonas Liebe zu ihm „nach krankhaftem Gelüst rieche, nach Unmaß unnatürlicher Gedanken“, da ist Othello schon halb und halb überzeugt und bittet ihn, ihm weiterhin zu melden, wenn er etwas Verdächtiges wahrnehmen sollte — anstatt dem Unverschämten hinter die Ohren zu schlagen und ihn davonzujagen. Aber vor unserm „Dichter“ liegt das menschliche Herz ohne Frage wie ein offnes Buch; und dann — wo bliebe die Tragödie, wenn Othello keinen Spaß verstünde! Ihr zu Liebe muß der edle Mann zum Hornvieh werden, der die plumpe „Intrigue“ Jagos nicht gewahren kann und obenein jetzt, da er als neugebahrter Ehemann seines Glückes gewiß sein muß! Wenn er 10 Jahre mit der Frau verheiratet wäre und bereits etwas wie Gleichgiltigkeit an ihr wahrgenommen hätte, so möchte man sein Verhalten vielleicht, aber auch nur vielleicht begreiflich finden; im vorliegenden Falle ist es einfach unsinnig. Und wie er nun mit seinen achttägigen Erfahrungen über den „Fluch des Ehestandes“ monologisiert! „Verhängt schon ist uns der gehörnte Fluch (!) im Schooß der Mutter“ u. dgl. m. (III. 2)!

Jetzt kehrt die Ehebrecherin zurück; und weil Othello „einen Schmerz an der Stirne fühlt“, so bietet sie ihm als Kopfbinde das Taschentuch an, das der Mann ihr einst als teuerstes Liebespfand gegeben und das sie hegen sollte, wie ihren höchsten Schatz, weshalb sie es denn auch immer mit sich herumträgt. Der argwöhnische Othello

*) Das erinnert an die Verschwörung, welche, wenn sie offen auftritt, Verdacht erwecken muß. — Siehe den Monolog des Brutus im „Cäsar“. (S. 99.)

findet das Tuch aber „viel zu klein“, worüber Desdemona so heftig erschrickt, daß sie das Kleinod fallen und am Boden liegen läßt, damit es nachher Emilia aufheben kann, um es dem harrenden Jago zu bringen, der sie schon „zehnmal“ aufgefordert, das Tuch zu entwenden. *) Jago weiß denn auch aus dem kleinen Tuch den denkbar größten Riemen zu schneiden, mit dem Othello's Vernunft (soweit von dieser bei ihm die Rede sein kann) aufgeknapft werden soll. Er legt es Cassio aufs Zimmer und berichtet dem wißbegierigen Othello, daß er Cassio „jüngst“ im Schlafe haben reden hören: „Süße Desdemona, Laß auf der Hut uns sein, uns nicht verraten!“, daß Cassio dann seine Hand ergriffen und gerufen habe: „Süßes Kind“ und ihn „mit Inbrunst“ geküßt habe (III. 3). Obwohl nun der Bösewicht vorhin nichts Derartiges zu berichten wußte, so geht Othello doch sofort in die Falle, ruft: „Greulich! greulich!“ und erwidert auf Jago's Bemerkung, daß das Ganze nur ein Traum gewesen: „Doch er bewies vorhergegangne Tat!“ Denn Othello versteht sich natürlich auf die menschliche Seele genau so gut wie sein Schöpfer. Jetzt hat ihn Jago endlich, wo er ihn haben will; daher fragt er denn, ob der Bedauer'swerte nicht manchmal das bewußte Taschentuch in Desdemona's Hand gesehen — was wird er's nicht gesehen haben! Natürlich! Und als daher Jago verrät, daß er Cassio mit diesem Tuch sich heute „den Bart wischen“ gesehen, da ist's für den Gehörnten sonnenklar. „Verdammt, verdammt sei sie, die falsche Dirne!“ ruft der Unglücksmensch aus, dem doch „die Sonne in seinem Lande alle eifersücht'gen Dünste ausgefogen“ (III. 4), und ist sofort entschlossen, sich „ein schnelles Todesmittel für diesen schönen Teufel“ zu verschaffen. — Der Dichter weiß es nun einzurichten, daß das Ehepaar wieder zusammentrifft. Othello spielt den Unbefangnen, giebt vor, daß ihn ein Schnupfen plage, und fordert das Taschentuch. Desdemona hat es natürlich nicht bei der Hand wie vorhin und wir sind im stande, nachzuempfinden, was jetzt in Othello vorgeht, der denn auch höchst erregt abeilt, um Cassio Platz zu machen; weil dieser doch wieder einmal bei Desdemona betteln muß, damit wir das Motiv nicht

*) „Was er damit will, mag der Himmel wissen; Nur seinen Wunsch zu tun bin ich beflissen,“ sagt die Puppe.

aus dem Auge verlieren. Desdemona, die in ihrer Unschuld nichts ahnt, ist denn auch so freundlich, ihm die Versicherung zu geben, daß sie für ihn „noch mehr tun wolle, als sie für sich je wagte“; und weil diese Versicherung Cassio „genügen“ soll, so sind wir auch zufrieden.

Jetzt frißt das Feuer weiter. Cassio hat nämlich hier auf Cypern, wohin er vor einigen Tagen aus Venedig gekommen ist, eine „Braut“ Bianca, der er nun schon seit „sieben Tagen und Nächten“ keinen Besuch gemacht, und die jetzt gerade, als Cassio allein auf der Bühne steht, zu ihm tritt, um ihm Vorwürfe wegen seines Fernbleibens zu machen. Wir wissen aber schon, daß er das Tuch Desdemonas in der Tasche hat; er weiß es auch und beschwichtigt daher die Liebste damit, daß er ihr das Tuch giebt und sie bittet, das Muster abzuzeichnen. Da Bianca ihre Tragödienpflicht kennt, so geht sie vergnügt mit dem Tüchlein ab, und das Mühlrad bekommt neues Oberwasser.

Um den armen Othello ganz um den Verstand zu bringen, den wir bisher noch nicht an ihm entdeckt haben, berichtet ihm jetzt der unerbittliche Iago, daß das verbrecherische Paar „nackt im Bett“ gelegen habe — das ertrage, wer's kann! Othello ist nicht mehr der Mann dazu; und mit einem: „Hu! Nasen, Ohren und Lippen! ist es möglich! Eingestehn! Tuch — o Teufel!“ fällt der Held in Ohnmacht. — Diesen Glücksfall benützt der gewandte Dichter dazu, um Cassio auf die Bühne zu schieben, damit er von Iago aufgefordert werden kann, etwas später wiederzukommen. Cassio verschwindet denn auch für einige Minuten, weil sich Othello doch zuvor erholen muß; und sowie dies geschehn und Othello auf den Rat Iagos beiseite getreten ist, erscheint der folgsame Cassio, unterhält sich mit Iago über sein „Verhältnis“ mit Bianca und giebt dem auf seine „Geberden“ achtenden Feldherrn die Überzeugung, daß Desdemona schuldig sei; und als nun gar Bianca aus heiler Haut zurückkehrt, um Cassio das Tuch zurückzugeben, weil sie, wie sie sagt, „eine Närrin gewesen, daß sie's nahm“ — da ist's nun sonnenklar; und Blut muß fließen!

Aber Othello wählt den unblutigen Weg der Erdroßlung. Desdemona liegt im Bett und Othello tritt auf, um sie zu wecken. Desdemona ist entsetzt und kann es fürs Erste nicht glauben, daß der Mann, den sie liebt, und der sie liebt, und mit dem sie nur gerade

verheiratet ist, sie umbringen will. Es entwickelt sich ein bewegtes Hin und Her; Othello behauptet, das unheimliche Taschentuch in Cassios Händen gesehen zu haben; Desdemona meint, das könne nicht mit rechten Dingen zugegangen sein. Aber nun lügt er sie in seinem Schmerze an und sagt: „Er hat gestanden, daß er Dich gebraucht.“ (Wir glauben, zu träumen! Wenn der Hanswurst eine alte Bettel zum Weibe hätte und sie auf jeden Fall umbringen wollte, so könnte er nicht blödsinniger, unehrlicher sprechen!) „Wie? unerlaubt?“ fragt Desdemona, die also anzunehmen scheint, daß dergleichen nur mit dem Segen des Gemahls rechtlich ausgeführt werden darf. „Ja!“ schreit Othello, der den Humor der Situation noch immer nicht begreift. „Das wird er nicht sagen,“ entgegnet Desdemona. „O nein; ihm ist der Mund gestopft“ ruft hohnlachend Othello, so daß Desdemona nun einsieht, daß „er verraten ist“, und flehend darum bittet, sie zu verstoßen aber nicht zu töten. Doch Othello denkt an die Menschheit und will nicht, daß sie „Andre betrüge“; daher muß „die Meze“ sterben, obschon sie jammert, daß er sie doch erst morgen und nicht schon heute töten möge (vermutlich hat sie auch gerade heute ihren Geburtstag!). Sobald nun die Tat vollbracht ist, klärt sich das „Mißverständnis“ auf; und Othello hat nichts Bessres zu tun, als sich den Hals abzuschneiden, obschon er während der ganzen Tragödie keinen Kopf mehr besessen.

Das ist die Tragödie der Eifersucht!

Sehen wir uns jetzt noch, obschon die Mühe eigentlich überflüssig ist, den berühmten Jago etwas näher an.

Über die Motive seiner pfiffigen Handlungsweise will ich nichts sagen; so blöde das Hahnreih-Motiv ist, so mag es doch gelten. Aber dieser Mensch selbst! Wie er sich zu „enthüllen“ weiß! — „Dann giebt es Andre — — Die Buben haben Wiß; Und dieser Zunft zu folgen ist mein Stolz. — — Denn sollte meine äußre Haltung je dem innern Bild von meinem Herzen entsprechend sein zc. Nein, ich bin nicht, was ich bin“, sagt er zu Rodrigo. Und nun gar in seinen Monologen! Wie naiv er sich an seiner Niederträchtigkeit erlabt,*) damit

*) G. E. Lessing sagt im zweiten Stück der „Dramaturgie“: „Der Dichter muß nie so unphilosophisch denken, daß er annimmt, ein Mensch könne das Böse um des Bösen wegen wollen, er könne nach lasterhaften Grundsätzen

das bewundernde Publikum nur gar nicht glaube, er sei ein ehrlicher Kerl! Immer wie die Figuren auf den mittelalterlichen Bildern, denen die Zettel aus dem Munde hängen. „Theologie der Hölle! Wenn Teufel ärgste Sünde fördern wollen, so locken sie zuerst durch frommen Schein, wie ich anjeh.“

Und wie fein er urteilt! „Daß Cassio sie liebt, das glaub' ich wohl; daß sie ihn liebt ist denkbar und natürlich.“ Oder wenn er faselt: „Nun, ich lieb' sie auch; nicht bloß aus Lüfternheit — vielmehr zum Teil, aus Rache angetrieben zc. Weib um Weib. Oder schlägt dies fehl, bring' ich den Mohren in Eifersucht zc.“ (II. 3) Natürlich schwagt er nur, um zu schwagen. Am schönsten ist es, daß er immer vorher genau weiß, wie's der „Dichter“ braucht, und sich zuspricht, wie's nun weiter zu machen sei. Z. B.: „Zwei Dinge sind zu tun: Mein Weib muß bitten für den Cassio bei ihrer Herrin; dazu treib' ich sie; Indes nehm' ich den Mohren bei Seite und führ' ihn just hinzu, wenn Cassio dringend der Desdemona anliegt.“ (Ha, das gefällt mir nicht! II. 3. Schlußworte des Aufzuges.)

Das Weitere dürfen wir wohl auf sich beruhen lassen. Das richtigste Urteil über den Helden selbst spricht Emilia aus, wenn sie ruft: „Dummkopf! blöder Tor! Hirnlos wie Rot! — O dummer Mohr! Blutdürstiger Narr! Was sollt' auch dieser Tropf mit solcher guten Frau!“ — Es ist zwar unglaublich, daß die wackre Dienerin so zu ihrem Gebieter reden darf — aber sie hat jedenfalls Recht mit ihren trivialen Schimpfreden.

Das Ganze ist ein trostloses, wahnwitzig-lächerliches Machwerk, an dem nur die lustige Kneipscene (II. 3),*) die Erzählung Othellos

handeln, das Lasterhafte derselben erkennen und doch gegen sich und andre damit prahlen. Ein solcher Mensch ist ein Un Ding, so gräßlich als ununterrichtend (?!), und nichts als die armselige Zuflucht eines schalen Kopfes, der schimmernde Tiraden für die höchste Schönheit des Trauerspiels hält.“ So wenig es nun meiner Art entspricht, mit „Autoritäten“ ins Feld zu rücken, so hebe ich doch diese Worte mit besonderer Genugtuung in die Höhe. Es ist mir übrigens nicht bekannt, daß Lessing diese Worte auch auf den Jago wollte angewandt wissen.

*) Man möchte fast glauben, daß diese Scene zu ihrem größten Teil in eine der „Historien“ Shakespeares hineingehört. Jago will zwar sein Trinklied in England gelernt haben; aber wie kommt ein Jago nach England? Zu-

(I. 3) und allenfalls der Monolog Othello's (V. 2) wertvoll sind und von Shakespeare herrühren könnten, wenn diese Stücke nicht vielleicht vom „Dichter“ irgendwo andersher „entlehnt“ worden sind.

Lehrreich ist es, die Quelle zu prüfen, aus der unser Künstler geschöpft hat; bekanntlich hat er den Stoff aus Cinthios „Hecatomithi“ entnommen. Man lese die Novelle, wie sie A. Schmidt seiner Übersetzung (nach Tieck) hat vordrucken lassen (Ausgabe der Shakespeare-Gesellschaft), und sehe, was aus der fesselnd und mit feiner Kunst vorgetragenen Geschichte, aus den gewissenhaften Motivierungen, die natürlich unser „Bearbeiter“ nicht brauchen konnte, geworden ist. Unser „Künstler“ hatte keine Ahnung davon, daß ein Drama nach andern Kunstgesetzen gestaltet werden muß, wie eine Novelle, daß daher eine solche Novelle nur die Idee liefern kann, aus der dann der Dramatiker ein neues Ganzes erbauen muß; daß es mit dem bloßen Zusammentragen der Situationen, gleichviel ob sie nun möglich werden oder nicht, noch lange nicht getan ist. Wie viel Mühe mußte sich unsre Birch-Pfeiffer mit ihren Bearbeitungen geben, um es den gestrengen Herren von der Kritik nur einigermaßen recht zu machen; und doch entgieng sie der Geringschätzung nicht. Aber weil ein unfähiger, oberflächlicher Dilettant vor einigen hundert Jahren das über alle Begriffe schlecht machte, was die wahre Frau Birch ziemlich geschickt zu machen wußte, und nur so klug war, seinen Quark in den Nachlaß Shakespeares einzuschmuggeln, so wurde dieser Quark für eine göttliche Offenbarung gehalten, vor der sich selbst unsere Aristoteles-gläubigsten Männer ehrfurchtsvoll verbeugten.

Doch daß wir nur aus diesem Elend hinauskommen! Und dazu

dem ist es auffallend, daß er bei seinen Vergleichen immer von Dänen, Deutschen und Holländern spricht; während es dem Südländer doch nahe läge, an Spanier und Griechen zu denken; auch ist es bemerkenswert, daß er den Dänen bevorzugt — sollte dieser Scenensetzen wohl war zu einer Handlung gehören, die während der Regierungszeit eines gewissen Claudius vor sich ging? Im übrigen aber fällt zuweilen eine Familienähnlichkeit Jago's mit — Falstaff auf. Oder glaubt man nicht den dicken Schelm reden zu hören, wenn er Cassio gegenüber behauptet, daß „der gute Name eine nichtige und höchst trügliche Einbildung“ sei? Klingt es nicht wie das Glaubensbekenntnis des wahren Schmerbauchs, wenn Jago sagt: „Guter Wein ist ein gut gesellig Ding, wenn man mit ihm umzugehn weiß.“?

wird uns wohl der „Macbeth“ verhelfen, der ja „zu den Mustern, aus denen man erfährt, was dramatische Kunst ist“*), gehört und „das vollkommenste Werk, das die Bühne der Neuere aufzuweisen hat“*), genannt worden ist von Herrn Professor Werder, der sich eines tiefen „Einblicks in die Wege des Genies“ und des „Verständnisses für den Gipfelpunkt menschlicher Intellektualität in Begabung und Leistung“ rühmen mochte.

Werfen wir also einen Blick auf den

Macbeth.

Es wird auch in diesem Falle gut sein, wenn wir uns die Handlung der Tragödie vergegenwärtigen; sie ist zwar Holinsheds „history of Scotland“ entnommen; aber da bekanntlich auch hier „an die Stelle des Benützten ein neues, kunstreiches Gebilde“**) getreten ist, da man auch hier „Auge und Hand des Genius, die das überall in üppigem Reichtum blühende Schöne entdecken, emporheben und zum Kunstwerke gestalten**),“ zu entdecken wußte, eben weil man mit Zuversicht glaubte, daß die Tragödie des Ehrgeizes auch von Shakespeare geschaffen worden, — so ist es natürlich nicht gleichgiltig, ob wir uns an Holinshed oder an den Künstler halten, der den vorgefundnen Kieselstein erst zum Diamanten veredelte. Sehen wir also zu.

Macbeth, ein erfolgreicher „Heerführer“, der den Rebellen Macdonwald besiegt und ihm „den Leib bis zum Halse aufgeschlitzt“ (I. 2) hat, befindet sich mit Banquo auf dem Wege nach Fores, um zum Könige zu stoßen. Da begegnen den Wandrern drei Hexen, die Macbeth als Thron von Cowdor und einstigen König begrüßen und Banquo prophezeien, daß seine Nachkommen Könige sein werden. Kaum sind die Hexen verschwunden, so trifft auch schon der Abgesandte des Königs, Ross, ein, um Macbeth seine Ernennung zum Thron von Cowdor zu melden; und Macbeth, der vorhin an die Prophezeiung der Hexen nicht recht glauben wollte, muß nun wohl seine Zweifel aufgeben. Auch Banquo mag jetzt an die zukünftige Erhebung seiner Nachkommen vorge genießend sich freuen; aber auf eine sich darauf beziehende Frage

*) Professor Karl Werder: „Vorlesungen über Shakespeares Macbeth“.

**) F. A. Leo in der Einleitung zum Macbeth (Ausgabe d. Sch.-G.).

Macbeths antwortet er ausweichend, daß es Macbeth wohl stacheln könne, „Vorbei am Thron von Cowdor bis hin zur Krone“ zu gelangen. Natürlich stachelt es ihn, und es kommt ihm daher gelegen, daß Duncan in seinem Schlosse zu übernachten gedenkt. Nachdem Duncan seinen Wunsch gegen Macbeth ausgesprochen, eilt dieser hinweg, um seine Gattin, der er bereits in einem Briefe mitgeteilt hat, daß ihm die Krone prophezeit worden, auf den Besuch vorzubereiten. Duncan trifft denn auch sehr bald mit seinem ganzen Gefolge ein und wird zunächst von der Lady begrüßt; offenbar ist das Weib so schön, daß sie ihm den Verstand ein wenig verwirrt, denn er erzählt ihr, daß er Macbeth, der, wie wir wissen und wie sich's gehörte, vorausgeeilt war, um dem Könige ein würdiges Quartier einrichten zu lassen, „rasch nachgejagt“ sei, „um ihm Quartier zu machen.“ Obwohl nun Macbeth „zu schnell geritten“, sodaß der höfliche König ihn nicht mehr überholen konnte, versäumt er doch seine Pflicht, als beglückter Wirt eines Königs diesen zu begrüßen, überläßt vielmehr die Sache seiner Gattin; und die „anmutige Wirtin“ erledigt denn auch, wie es scheint, alles aufs beste. Das Ehepaar kommt natürlich darin überein, den König in der Nacht umzubringen; und nachdem der Held erklärt hat, daß „zu grauser Tat jede seiner Fibern gespannt sei“, schließt der erste Aufzug.

Beim Beginn des zweiten Aufzuges treffen sich Macbeth und Banquo im Hofe des Schlosses und sprechen über die Prophezeihungen. Macbeth sagt gelegentlich: „So Ihr mir beistimmt und Euch zu mir haltet wenn's gilt, bringt's Ehre Euch;“ und der gute Banquo (von dem Macbeth einmal zu rühmen weiß: „sein königliches Wesen ist voll von dem, was fürchten macht: er wagt viel und neben diesem unerschrocknen Sinne besitzt er Weisheit, die den Mut ihm leitet, in Sicherheit zu handeln (III 1)“ — natürlich bekommen wir diesen Banquo nie zu sehn!) erwidert freundlich verständnisvoll: „Verlier' ich keine (Ehre), indem ich sie zu mehren suche, und halt' ich die Brust mir frei und meine Pflicht als Lehnsmann, so folg' ich gern.“ Eigentlich müßte er, wenn er nur ein wenig schlau wäre, das nur denken, aber nicht sagen; doch am Ende hat Jedermann das Recht, zu tun und zu reden wie's ihm beliebt. Nachdem dann Macbeth noch einen bedeutenden Monolog gehalten, in dem von der „blaffen Hecate“, von „des Tarquinius Gier“, mit der der „scheue Mord verstoffnen Schrittes leif'

wie ein Geist nach seinem Ziele schleicht“, die Rede ist und die Erde gebeten wird, den Schritt des Helden nicht zu hören „wohin er geht“, weil sonst die Steine verraten möchten, was er vorhat „und dieser Stund' das stille Grausen nehmen, das ihr geziemt“ (wir sehen, der Mann steht zwar selbst mitten in dem „stillen Grausen“ der Situation, ist aber zugleich auch fähig, ganz objektiv dieses „stille Grausen“ zu betrachten und es sogar als „geziemt“ zu bezeichnen!), geht der Mord vor sich, und wir sehen alsbald den Mörder mit zwei blutigen Dolchen*) auf die Bühne stürzen. Die Lady spricht ihre Verwunderung darüber aus, daß der Gemahl die Dolche mitgenommen, und da dieser sich scheut, zur Leiche zurückzukehren, so beschließt sie, die Mordwaffen selbst zurückzutragen, und bemerkt pfiffig, daß sie „wenn der König blutet“, das Antlitz der neben ihm schlafenden Wächter mit Blut bestreichen werde, „daß so der Streich sie treffen muß“. Währendes treten Macduff und Lenox, die zum Gefolge des Königs gehören, aber seltsamer Weise allein außerhalb des Schlosses die Nacht zugebracht haben (vielleicht, weil sie einem Tölpel von Pförtner durch ihr Auftreten Gelegenheit geben sollten, blöde und unsaubre Scherze zu machen), in den Schloßhof und treffen hier, während sonst noch alles im Schlafe ruht, mit dem jetzt ganz gemüthlichen Macbeth zusammen; da die beiden Leute wohl noch schlaftrunken sind, so sehen sie darin nichts Auffälliges, und während Macduff, dem der König den Auftrag gegeben, ihn früh zu wecken, das „Wagnis“, ihn zu wecken, unternimmt, plaudern Macbeth und Lenox ein wenig über die „rauhe Nacht.“ — Da stürzt Macduff aus dem Schloß, berichtet das Entsetzliche; Macbeth und Lenox eilen ab und die Lady, Banquo und die beiden Söhne des Königs erscheinen zugleich mit andern aus Duncans Gefolgschaft, um auch ihrerseits das Gräßliche zu vernehmen. Macbeth tötet natürlich ohne weiteres die beiden „Kämmerer“ mit den blutgefärbten Gesichtern — und die ganze Umgebung beruhigt sich dabei. Nur den Söhnen des Königs ist es nicht geheuer. Sie geben zwar mit keinem

*) Es sei hier darauf hingewiesen, wie fein der Zug ist, daß Macbeth den Duncan mit eignen Waffen ermordet, die nachher niemand als bedenkliche Zeugen gegen den Mörder erkennt; offenbar hatten die armen „Kämmerer“ vorher bei Macbeths die Dolche gestohlen, um ihre eignen Schwerter nicht zu mißbrauchen!

Worte, überhaupt durch Nichts zu erkennen, daß der Tod ihres Vaters ihnen nahe geht, sprechen sich aber unter sich darüber aus, daß es gut sei, Fersengeld zu geben, und fliehen ohne weiteres davon, der ältere nach England, der jüngere nach Irland. Durch diese heimliche Flucht erreichen sie es nämlich, daß man sie für die Mörder ihres Vaters halten kann*), und das scheint ihnen ebenso gelegen zu kommen, wie dem „Dichter“ und seinem Helden, der auch sehr bald, wie sich's von selbst versteht, zum König ernannt und in Scone gekrönt wird — Alles auf die einfachste Weise von der Welt!

Im dritten Aufzug handelt sich's für Macbeth natürlich darum, den „königlichen“ Banquo, der sich fein stille verhalten hat, und seinen Sohn aus dem Wege zu räumen. Zu diesem Behufe läßt der „Dichter“ die beiden Steine des Anstoßes zu geeigneter Zeit ausreiten, damit zwei Mörder, welche Macbeth gedungen, sie umbringen können. Leider glückt es nur mit Banquo, und ob Macbeth auch eigentlich nur dessen Sohn zu fürchten hat, da ja diesem die Krone verheißen worden, so beruhigt er sich doch damit, daß „die entflohne Brut erst später sich Gift bereiten kann.“ Warum dieser Fleance gerettet wird, können wir nicht begreifen; er hätte ebensogut wie der Vater umgebracht werden können, denn für die Tragödie ist und bleibt er tot; aber freilich, wenn er auch ermordet worden wäre, so hätten dem armen Macbeth leicht zwei Geister erscheinen können, und das wäre des Guten denn doch wohl zu viel gewesen!

Nachdem dann Macbeth längere Zeit wie ein wahnsinniger Tyrann darauf zu gewirkt hat (wir sehen zwar nichts davon, hören aber davon sprechen), und Macduff nach England gegangen ist, um den König von England zum Kriege wider Macbeth aufzufordern, wird der Mörder durch Macduff, der vorzeitig aus seiner Mutter Leibe geschnitten worden, getötet, und das „Teufelsweib“, die Lady, bringt sich selber um, sodaß nun der rechtmäßige Thronfolger seine Freunde zur Krönung nach Scone einladen kann, womit die Tragödie ihren Abschluß findet.

Was haben wir nun eigentlich erlebt?

*) „Des Königs Söhne entflohen im Geheim; das wirft auf sie der Tat Verdacht“ sagt Macduff (II. 4.)

Wer ist dieser Macbeth? Ein erfolgreicher Heerführer; gut. Wie steht er zum Volk, zur Hofpartei; in welchen Verhältnissen befindet sich der Schloßherr? Davon erfahren wir nicht das Geringste; das ist offenbar gleichgiltig, da sich's ja nicht um Müller und Schulze, sondern um Könige und Kronen handelt; wenn der „Dramatiker“ uns hierüber hätte unterrichten wollen, so wäre vermutlich die große Tragödie gar nicht zu Stande gekommen.

Was veranlaßt die Söhne des Königs, von denen der älteste zum Thronerben bereits eingesetzt ist (wir erfahren aus unsrer Tragödie nicht, warum das noch erst geschehen mußte) so ohne weiteres das Land zu verlassen? Haben sie keinen Anhang? Trägt sie nicht das Bewußtsein von ihrer Unschuld? Und zu dem allen: liegt der Fall nicht so offen wie möglich vor aller Augen, daß eben nur die Tragödienpuppen nichts gewahrt werden?! Daß sie Macbeths Schloß verlassen ist begreiflich, eben weil sie ahnen, was das ganze Personal sofort wissen mußte, daß Macbeth der Mörder ist und sich auch an ihnen wohl vergreifen könnte. Aber sind sie in Fores nicht sicher? Ist der neue König in seinem Lande vor einem Mörder nicht sicher? Aber wer wird in einer bewunderungswürdigen Tragödie nach solchen armseligen Ausßerlichkeiten fragen!

Dieser, in aller Selbstverständlichkeit gekrönte „Heerführer“ — offenbar hat das Volk, oder der Staatsrat, oder wer sonst die Krone zu verleihen haben mochte, von der Prophezeiung der Hexen gehört und sich beeilt, dieselbe wahr zu machen, damit der Glaube an die Gespenster gestärkt werde — tyrannisiert dann das Volk und die Großen aufs unsinnigste, wenigstens schildert Noß die schönen Verhältnisse einmal folgendermaßen: „Ach, armes Land — sich selbst zu kennen wagt's kaum; heißen kann es uns Mutter nicht, nur Grab; dort lächelt nichts, als der allein, der nichts von Allem weiß (?!). Nur Seufzen, Stöhnen, Schrein zerreißt die Luft, doch wird's beachtet nicht; alltäglich ist des wilden Schmerzes Toben, kaum noch fragt man, wem Grabgeläute gilt; der Besten Leben welkt rascher als die Blume an ihrem Hut (?!), sie sterben eh' sie krank sind.“ (IV. 3) — Nun sollte man meinen, daß dort, wo der ehrwürdige König so ohne weiteres umgebracht werden konnte, wo den neuen Tyrannen Haß und Neid rings umgeben müssen, daß auch für ihn sich ein

Mörder sollte finden lassen, um das Land von dieser unerträglichen Geißel zu befreien; ja man sollte glauben, daß einem solchen „Rächer“ die Sache gar nicht einmal schwer fallen dürfte, da Macbeth für sein Leben offenbar ganz unbesorgt ist und nicht nur dann erst, wenn ihm prophezeit worden ist, daß er eigentlich gar nicht umgebracht werden könne. Aber es geschieht ihm nichts; auch weiß der gute Tyrann offenbar, daß er der Held einer unsterblichen Tragödie ist und daher nicht so mir nichts dir nichts aus der Reihe der „handelnden Personen“ gestrichen werden kann wie der episodische Duncan; deshalb lebt und wütet er flott darauf los.

Man sage nun nicht, daß unser Nachlaß-Dramatiker ja nur der alten Chronik gefolgt ist, daß man ihm also etwaige „Mängel“ der Handlung nicht zum Vorwurf machen dürfe. Darauf müßte zum Wenigsten erwidert werden: War jene Chronik ein heiliges Buch, an das er sich, bei Strafe, verbrannt zu werden, sklavisch halten mußte? Oder war sie das nicht, dann hatte er mit dem Recht unter allen Umständen auch die Pflicht, das Gegebne sinnvoll zu verbessern; ja dadurch konnte er sich erst das Recht erwerben, den gefundenen Stoff als Eigentum zu betrachten. Aber wie, wenn wir nun finden, daß unser „Künstler“ es in diesem Falle genau so gehalten hat wie in seinem „Othello“, daß er das, was Holinshed schmucklos aber verständig und gewissenhaft berichtet, in gewissenlosester, oberflächlichster Weise zusammengeknippt hat, unbekümmert darum, ob die so gewonnene „Handlung“ noch einen Sinn und Zusammenhang behalten. Es würde zu weitläufig sein und in keinem Verhältnisse stehen zu dem Wert unsrer „Tragödie“, wenn ich alle „Umwandlungen“, welche sich der Nachlaß-Dramatiker zu Schulden kommen lassen, hier vor Gericht stellen wollte; der Leser, der ja die in Betracht kommenden Stellen der Chronik jedenfalls kennt, wird ohne Mühe die Vergleichung anstellen können; ich will nur zur Begründung meiner Behauptung einen Fall herbeiziehen. In der Chronik heißt es: „Bald darauf geschah es, daß Duncane, der zwei Söhne von seinem Weibe hatte, den ältesten von ihnen zum Prinzen von Cumberland machte, um ihn dadurch zu seinem Nachfolger im Königreich gleich nach seinem Tode festzustellen. Dies verdroß Macbeth sehr, denn er sah, daß durch diese Einrichtung seine Hoffnungen vereitelt waren. (Denn nach alten

Gesetzen des Reiches war die Ordnung so, daß, wenn der, welcher folgen sollte, noch nicht alt genug dazu war, um das Amt zu übernehmen, derjenige an die Stelle trat, der ihm im Blute zunächst war.) Er begann also zu überlegen, wie er das Königreich durch Gewalt erringen könnte — — — — Endlich, nachdem er seine Absicht seinen treuen Freunden mitgeteilt hatte und auf ihre versprochne Hülfe vertraute, erschlug er den König — — Dann veranlaßte er im Kreise derer, die seine Vertrauten waren, daß er zum Könige ausgerufen wurde zc.“

Wie versteht es der Chronist, uns, in aller Dürftigkeit zwar aber doch mit hinreichender Genauigkeit, die Verhältnisse klarzulegen. Macbeth ist der nächste Blutsverwandte Duncans und wird durch die Erhöhung Malcolms zum Thronfolger in seinen Hoffnungen getäuscht. Jetzt arbeitet sein gekränkter Ehrgeiz; er darf in Duncan und Malcolm gewissermaßen zwei Feinde sehen und sinnt darauf, das Königreich in seine Gewalt zu bekommen. Dazu bedarf er natürlich eines Anhanges; er beratschlagt also mit seinen Vertrauten, und da er ihres Beistandes gewiß ist, erschlägt er den König zu gelegner Zeit und läßt sich dann von seinen Freunden, die in seiner Majestät ihren Glanz erblicken, dahin bringen, wohin er gelangen will. — Wie gesagt, was Holinshed berichtet ist wenig, ein Künstler hätte reichere Motive bedurft; aber die verständigen und verständlichen Motive sind doch vorhanden — unser Nachlaß-Dramatiker weiß jedoch nichts mit ihnen anzufangen. Wie hätte der Dilettant auch die verschiedenen Fäden lenken sollen; wie viel Kunst wäre nötig gewesen, all' das Spiel und Gegenspiel zur Darstellung zu bringen! Er „vereinfacht“ daher das ohnehin Dürftige noch mehr, statt es zu entwickeln: von den staatlichen Verhältnissen sieht er gänzlich ab, und Macbeth hüllt er in die Wolke des „Geheimnisses“. Da hat der „Künstler“ nun leichtes Spiel; und weil sein „Held“ ebensowenig Gegenspieler wie Mitspieler hat (die Lady zählt nicht, da er und sie nur als eine Person gelten müssen), so geht denn alles glatt vor sich, ungefähr so, wie es die Chronik auch berichtete.

Oder man lese die schöne Scene bei Holinshed, wie Macduff zu Malcolm nach England kommt, um diesen zu bestimmen, sein Vaterland von der Tyrannei Macbeths zu befreien — wie reich ist hier

die Chronik, wie wahr stehen die beiden Menschen vor uns da. Und nun vergleiche man damit die dritte Scene des vierten Aufzuges, in der Malcolm gleich damit herausplagt, daß er Macduff nicht traue, was er doch gerade für sich behalten müßte, wenn er aus diesem Mißtrauen Vorteil gewinnen wollte; man prüfe den Unsinn, den beide Herren in dieser Scene zuweilen sprechen!*)

In seiner ganzen Plumpheit zeigt sich unser „Dramatiker“ in der berühmten Bankettscene, dem „Thyranenmahl“, das wir uns einmal mit unumflorten Augen ansehen wollen.

Macbeth hat einige Edelleute zum Bankett geladen und tritt nun, vermutlich seine Königin am Arme führend, den Gästen entgegen. Da er kein Freund von Zeremonien ist, so geht er gleich auf den Kern der Sache los: „Ihr kennt Euren Rang, nehmt Platz, seid Alle herzlich willkommen,“ erklärt dann, daß er sich „unter die Gesellschaft mischen und den bescheidenen Gast spielen“ wolle, und bemerkt königlich huldvoll: „Gleich Viele hier, wie dort; ich halt' die Mitte.“ — Wir sehen, das Bankett eines Königs konnte nicht charakteristischer, feierlicher eröffnet werden! — Sobald der gemüthliche Tyrann die Gäste ersucht hat, „lustig“ zu sein, erscheint mitten im Saal ein Mörder, dessen Antlitz mit Blut besleckt ist; natürlich hat Macbeth nichts Eiligeres zu tun, als sich mit dem edlen Bruder in Gegenwart seiner Gäste eingehend zu unterhalten. Als er von dem Gesellen erfährt, daß Banquo der Hals abgeschnitten worden, sagt er fröhlich: „Du bist der beste Halsabschneider,“ wird aber augenblicklich trübe gestimmt, als er vernehmen muß, daß Fleance dem Untergang entronnen. „O, dann packt's mich wieder“ — ruft er gefoltert — „sonst wäre ich gesund, aus einem Stück wie Marmor, unendlich, allumfassend wie die Luft.“ Er merkt offenbar, daß er Unsinn gesprochen hat, und um den Wahnsinn nicht um sich greifen zu lassen, fragt er gleich

*) Zur Probe nur Einiges: „Es weicht vor'm Königswillen auch die Natur, die gut und tugendhaft. Jedoch verzeiht; Euch ändert nicht mein Denken: Licht sind die Engel, fiel der licht'ste gleich, und trüg' das Schlechteste auch den Schein der Huld, müßt' Huld doch so erscheinen.“ (Malcolm) „Warum verliert so rauh Ihr Weib und Kind, der Liebe reichen Ursprung und festes Band.“ (Malcolm) Auch sagt Malcolm von sich, daß er „seinem Genossen selbst den Teufel nicht verraten würde“, um zu zeigen, was er für ein wahrer Mensch ist.

nochmals, ob Banquo „sicher“ sei; da nun der Mörder, der ihm den Hals abgeschnitten, bestätigt, daß er „mit 28 Wunden, klaffend, auf dem Kopfe“ in einer Pfütze liege, so wird die gequälte Psyche Macbeths augenblicklich erlöst und der Mörder huldvollst entlassen.

Wie man sich denken kann, ist es mittlerweile der Königin ungemütlich geworden; sie wendet sich daher, sobald der blutige Mörder verschwunden ist, an den Gemahl mit den geistvollen Worten: „Königlicher Herr, Ihr regt zur Heiterkeit nicht an: ein Festmahl, das sich nicht als gern gegeben kündigt, ist wie gekauft; man kann zu Hause sich nähren; doch wenn man Gast ist, würzt zumeist die Form das Mahl, das sonst ungestlich“; worauf dann die Majestät erwidert: „Süße Mahnerin!“, anstatt ihr zu verstehen zu geben, daß sie, wenn sie auch als Königin das Recht hat, geschmacklose Trivialitäten zum Besten zu geben, doch nicht vergessen solle, was ein König ist, und daß er nicht dazu da ist, um „zur Heiterkeit anzuregen“, dieses vielmehr den in Gnaden eingeladenen Gästen überlassen bleiben muß. Aber was weiß ein Tragödienkönig von solchen Dingen; er ist sich seines Komödiantentums bewußt und spricht und handelt daher wie der erste beste Kleinbürger, der vielleicht in der Lotterie gewonnen hat und nun ein bißchen den großen Herrn zu spielen versucht. So fährt Macbeth denn witzig fort: „Nun, diene dem Hunger, glückliche Verdauung, und beiden diene wieder die Gesundheit.“ Den Gästen mag der Scherz ganz gut gefallen; aber es wäre ihnen doch lieber, wenn die Majestät Platz nehmen möchte; und da sie schon bemerkt haben, daß man mit diesem Tyrannen nicht zeremoniell zu verkehren braucht, so fordern sie ihn zweimal auf, „ihren Kreis durch seine Gegenwart zu ehren.“ Währenddes ist nun der Geist Banquos eingetreten und hat sich auf Macbeths Stuhl gesetzt, sodas Macbeth zunächst arglos bemerkt: „Die Tafel ist besetzt“*). Lenox weist nun auf den scheinbar freien Stuhl hin; der König sieht natürlich, daß der Stuhl nicht frei ist; und als er nun den „Geist“ erkennt und einen Schabernak seiner Gäste wittert, fragt er streng: „Wer von Euch tat dies?“ Die

*) Man achte darauf, daß dieser „Geist“ nicht etwa als eine Hallucination Macbeths gedacht ist; denn Macbeth muß erst genauer hinsehn, ehe er die „Person“ als Banquo erkennt; und er sieht dann wirklich das Gespenst, oder vielmehr, es läßt sich von ihm sehn.

Gäste wollen wissen, was geschehn ist; aber Macbeth spricht bereits zu dem Geiste „mit den blutigen Toden“, worüber die Herren nicht wenig erschrecken. Die Königin bemüht sich, die Gäste zu beruhigen, und fragt dann den Gemahl, ob er ein Mann sei. „Ja“ — antwortet der Unglückliche — „und ein kühner, dessen Blick nicht scheut, was selbst Teufel bleich macht.“ — Um den Entsetzten zur Heiterkeit zu stimmen, bemerkt jetzt die geängstigte Frau: „O, ein würdiger Stoff!“, und fährt dann fort: „Dies Schrecken, Starren, das Furcht nur scheint, nicht ist (wir sehen, sie hält das Benehmen Macbeths auch nur für eine ungeschickte Komödie), geziemte wohl sich bei einem Kindermärchen, das schon die Großmama erzählte. Schämt Euch! Was für Gesichter macht Ihr denn! Im Grunde seht Ihr doch nur 'nen Stuhl.“ — Aber Macbeth lacht noch immer nicht, bittet sie vielmehr, sich selbst von dem Grausenerregenden zu überzeugen. Da der Geist jetzt verschwunden ist, so sieht die Frau nichts und wirft dem Gemahl abermals ein „Schämt Euch!“ an das königliche Haupt; dann spricht sich der König über die neue Mode der Toten aus, als Gespenster „mit 20 Todeswunden an dem Haupte“ zu erstehen und die Lebenden „vom Sitz zu drängen“, wird von der Königin neuerdings ermahnt, daß er bei Tisch fehle; und jetzt endlich bittet er die Gäste gleichfalls, nicht verwundert zu sein, bringt ihnen „ein Hoch!“ aus (man achte auf die Feinheit, daß der König seinen Edelleuten das erste Hoch ausbringt!) und fährt dann fort: „Nun setz' ich mich. — Gebt Wein her, füllt mir's voll. Dem ganzen Tisch und seiner Freude trink' ich, wie unserm Banquo, der uns fehlt; wär' er doch hier! Ihm gilt der Trunk wie Allen und unser Gruß.“ Die Edlen tun „in Pflicht Bescheid“; aber nun erscheint der wandelnde Geist wieder und erschreckt den König aufs neue so heftig, daß die Gäste, trotz der Bitte der Königin, die Sache „wie ein gewöhnlich Ding“ anzusehn, aufspringen. Jetzt deklamiert Macbeth den aufdringlichen Geist mit allem ihm zu Gebote stehenden Pathos an: „Was Einer wagen darf, ich wag's: 'erscheine als rauher russischer Bär mir, als bewaffnet Rhinoceros zc. und meine festen Nerven zittern nie zc.“; und der Geist, der offenbar soviel unsinnigen Schwulst nicht vertragen kann, verschwindet, sodas dem Deklamator augenblicklich wieder wohl wird und er die Herren ersucht, sich zu setzen. Die Königin meint

jedoch, daß er „die Lust verjagt habe“, worauf dann Macbeth seiner Verwunderung darüber Ausdruck giebt, daß die Gäste solch ein Gespenst hätten sehen können, ohne zu erbleichen. Die Herren sind jetzt erst recht verwundert, und da die Königin merkt, daß die Sache bedenklich wird, so ruft sie schnell entschlossen: „Mit Eins, gute Nacht. Nicht haltet auf den Rang beim Gehn; geht Alle zugleich“, sodaß auf diese Weise das Bankett seinen Abschluß findet.

Flürwahr, etwas Kunstvolleres und zugleich Tieffinnigeres wird in der Weltliteratur nicht leicht anzutreffen sein!

Ist es noch nötig, daß wir die „Menschen“ dieser Tragödie näher prüfen? Diesen Macbeth, der in einem Atem die kühnsten moralischen Betrachtungen anstellt und erklärt, daß er „als Sporn, die Seiten seines Plans zu stacheln nur wilden Ehrgeiz, der im Sprunge sich selbst überstürzt“ habe (I. 7), der, wie sein Bruder Jago, immer von seinen Schlechtigkeiten, dem „grausenerregenden Werke“, schwächt, sich ermuntert, die Welt mit „heitrem Schein“ zu täuschen und hinter einem „falschen Antlitz“ zu bergen, „was falsches Herz enthält!“ Diese Lady, welche die Geister anruft, sie zu „entweiben“, der dann der Gatte das Kompliment macht, daß sie „nichts als einen Knaben gebären müsse“, weil ihr „kühner Sinn nur Männliches schaffen“ könne (!), die aber zugleich so zart besaitet ist, daß sie von ihrem Schrecklichen sinnenden Gemahl nur eine Andeutung über das gegen Banquo geplante Verbrechen erhält, damit das „holde Lieb“ „ohne Schuld am Wissen“ bleibe!

Dieses Ehepaar, das sich gegenseitig ermuntert, „heiter“ zu sein, und gegenseitig mit seiner Männlichkeit groß tut!

Ist es noch nötig, daß der Leser auf die vielen feinen Einzelheiten des herrlichen Werkes aufmerksam gemacht werde? Wer hätte nicht schon den Tieffinn empfunden in dem Widerspruch, daß Lenox die Nacht, in welcher Duncan ermordet wird, mit so schwarzen Farben schildert, daß die Schilderung fast auf eine Art von Weltuntergang schließen läßt, während die Lady nur „die Gule schrein und die Heimchen zirpen“ hört? Wer hätte sich nicht schon ergötzt über die Behauptung des edlen Roß, daß er „zum Entsetzen seiner Blicke“ gesehen habe, wie die beiden Pferde Duncans sich gegenseitig aufgefressen? Wer hätte nicht geschmunzelt, wenn er Macbeth, als „die Erscheinung eines

blutigen Kindes“ drei Mal „Macbeth!“ ruft, bemerken hört: „Hätt' ich drei Ohren selbst, ich wollte dich hören!“, oder wenn er Malcolm auf die Frage Macduffs, wer dort nahe, erwidern hört: „Mein Landsmann, doch erkenn' ich ihn noch nicht“? — Da es unmöglich ist, in den engen Rahmen unsrer Kritik Alles einzuschließen, so müssen wir uns bescheiden.

Aber wir wollen auch nicht übersehen, daß in diesem elenden, an den „geschundenen Raubritter“ erinnernden Nachwerk, wie im „Othello“, hin und wieder die Sprache eines wirklichen Dichters zur Geltung kommt; doch dieser Dichter scheint nicht Shakespeare zu sein, wenigstens tragen die auffälligen Stellen ein andres Gepräge als jene herrlichen Bruchstücke des „Coriolan“ und „Cäsar“, die in ihrer stählernen Rhetorik, in ihrer schmucklosen Einfachheit wie riesige Felsen vor uns aufragten. Auch ist es bemerkenswert, daß weder in der Tragödie der Eifersucht noch in der Tragödie des Ehrgeizes irgend ein Wirrwarr herrscht; jene bessern Stellen sind nicht in den „Bau des Ganzen“ eingeflickt, wie die Stücke in den Römertragödien, sie schmiegen sich durchaus der Hauptmasse an und bilden mit ihr ein geschlossnes Ganzes. Sollten diese Schmuckstücke nachträgliche Hilfsarbeit sein; sollte dem Nachlaß-Dramatiker, dem ohnmächtigen Dilettanten ein Dichter von Beruf zur Seite gestanden haben, welcher den Arbeiten seines Protectors sozusagen „die letzte Feile“ gab?

Aber ehe wir nach diesem „Überdichter“ forschen, werden wir uns des betrügerischen Dilettanten selbst erst versichern müssen; denn die Frage: Wer war der Mann, der es wagte, sich mit dem Nachlaß Shakespeares zu schmücken und seine dilettantischen Nachwerke den Meisterwerken des großen Stratforders an die Seite zu setzen? wird nachgerade so dringend geworden sein, daß wir zu ihrer Beantwortung endlich die geeigneten Schritte unternehmen müssen, ohne noch erst die andern Dramen des Nachlasses zu untersuchen, die wir jetzt übrigens „auf den ersten Blick“ als das erkennen werden, was sie sind.

Wer also war dieser Mann?

Sehen wir zu.

V.

Wir werden uns nun zunächst darüber klar werden müssen, ob der Mann, welcher es fertig brachte, Coriolan „einschließen“ zu lassen, der überhaupt eine vollkommene Unbekanntschaft mit den altrömischen Verhältnissen an den Tag legte, zu den Gebildeten oder zu den Ungebildeten seiner Zeit gehörte. Wenn wir heute diese Torheiten gewahren, so dürfen wir nicht vergessen, daß sie vor 250 Jahren begangen wurden, also zu einer Zeit, da der Begriff „Bildung“ einen andern Umfang hatte als heute, sodaß man ein ganz gebildeter Mann sein konnte, ohne von diesen Geheimnissen etwas zu wissen. Aber es kommt in diesem Falle noch ein Andres hinzu: wir haben gesehen, daß dieser merkwürdige Historiker ein blühender Dilettant ist, und zwar ein Dilettant, der seinen Vers zu schreiben und ihn gelegentlich mit mythologischen Floskeln zu schmücken versteht, der also humanistischen Einflüssen durchaus nicht fremd geblieben ist. Wer jedoch mit dem Wesen des dichtenden Dilettantismus nur einigermaßen vertraut ist, der weiß, daß der gebildetste Mann unfehlbar zu einem takt-, geschmack- und (anscheinend) bildungslosen Narren wird, sobald er sich ohne Beruf dazu verleiten läßt, zu „schaffen“; es scheint, als wenn die schwierigste der Künste, der menschlichen Tätigkeiten überhaupt, die geistigen Kräfte so vollständig verbraucht, daß es eben eines ganzen Dichters, eines starken Geistes bedarf, um diesen Aufwand zu bestreiten. Ziehen wir dieses alles in Erwägung, so werden wir nicht fehl gehn, wenn wir annehmen, daß der Sünder, nach dem wir suchen, zu den gebildeten Männern seiner Zeit gehört habe, daß er also ein gebildeter Dilettant gewesen sei.

Rufen wir uns nun die charakteristischen Merkmale der „Bearbeitungen“ zurück: die große Verworrenheit in der Zusammenstellung der Bruchstücke, die Gedankenstriche, von denen die Einschaltungen und Zusätze begleitet waren, die Pleonasmen*), das Unsichere des sprachlichen Ausdrucks — so werden wir unwillkürlich an eine „Bearbeitung“ erinnert, die wir schon kennen, nämlich an die des „Novum Organon“; d. h. wir werden förmlich dazu gedrängt, anzunehmen, daß der diebische, wissenschaftliche (philosophierende!) Dilettant dort, der Dilettant hier ist, daß Lord Bacon der Nachlaß-Dramatiker ist, nach dem wir suchen!

Und jetzt kommt uns Einiges von dem zu statten, was die Vertreter der vielberlachten „Bacon-Theorie“ ans Licht gebracht.

Wir wissen ohnehin, daß Bacon gelegentlich als Lyriker und Dramatiker dilettierte, daß er, wenn sich eine Veranlassung bot, zu einem Sonett oder einem Maskenspiel begeistert wurde; das geschah jedoch ohne jede Heimlichkeit. Nun ziehen aber die Vertreter der „Bacon-Theorie“ ein Schreiben des Kanzlers an Sir John Davies hervor, in welchem um „Verschwiegenheit“ ersucht und gebeten wird, „heimlichen Dichtern gut zu sein“; und sie weisen zum andern auf einen Brief Tobie Matthews hin, wo zu lesen steht, daß der Lord vieles „unter einem andern Namen“ schreibe, und sogar ganz unverbhüllt auf „Maß für Maß“ angespielt wird. Dieses Schauspiel ist nun aber ein ebenbürtiger Bruder des „Othello“ und „Macbeth“, es ist so vollständig Dilettantenarbeit,**) daß wir, auch

*) „Der Stil Bacon's ist auf der einen Seite von prägnanter Kürze und auf der andern mit Pleonasmen überladen“, sagt J. S. von Kirchmann; der prägnante Stil gehört eben dem noch zu entdeckenden Verfasser der Schriften Bacon's an.

***) Ich habe auf die Analyse dieses Stückes verzichtet, weil es weniger im Vordergrund des allgemeinen Interesses steht und weil ich annehmen darf, daß jeder Leser ohne Schwierigkeit jetzt den richtigen Gesichtspunkt für die Beurteilung der übrigen „Dramen“ des Nachlasses wird finden können. Um aber mein oben ausgesprochenes Urteil nicht ohne Begründung zu lassen, will ich mit je einem Beispiel den Charakter der „Handlung“ und der „Menschen“ und den Charakter des sprachlichen Ausdrucks andeuten, wodurch Jedem die Familienähnlichkeit dieses Schauspiels mit den von uns geprüften „Dramen“ offenbar werden wird. — Bekanntlich soll Isabellas Bruder „morgen“ sterben;

wenn alle andern Beweise fehlten, von dem Urheber dieses Stückes auf den der übrigen „Dramen“ schließen müßten, wie von diesem auf den „Kompositeur“ der Römertragödien geschlossen werden muß, weil die Zusätze in ihnen von derselben Hand sind, welche die einheitlichen Kunstwerke gestaltete. Jetzt erkennen wir auch unsern „Christen“ wieder, der, als er das gestohlene „Novum Organon“ einer „Bearbeitung“ unterzog, so inbrünstig um Gottes Beistand flehte; denn in allen Dramen des Nachlasses spürt man einen gewissen religiösen Hauch, der sich namentlich dadurch zu erkennen giebt, daß der Selbstmord mit großer Entschiedenheit und gewöhnlich unter Hinweisung auf das göttliche Verbot verworfen wird.*)

da nun die geängstigte Schwester nicht mehr weiß, was sie für ihren Bruder tun soll, so begiebt sie sich zu dem verkleideten Herzog, und dieser giebt ihr folgenden Rat: sie solle dem Angelo scheinbar nachgeben, ihm eine Zusammenkunft für die nächste Nacht bewilligen und statt ihrer Marianna hingehen lassen, denn, so philosophiert der Ratgeber, „wenn die Zusammenkunft hernach Folgen hat, so muß ihn das zu einem Ersatz zwingen, und dann wird auf diese Weise Euer Bruder gerettet etc.“! Isabella, die offenbar so gut wie der Herzog glaubt, daß die Vereinigung eines Paares über Nacht „Folgen“ haben müsse, ist natürlich entzückt über den klugen Rat und überzeugt, daß alles „zum glücklichen Erfolg gedeihen“ werde! — Diesem Wahnsinn entspricht selbstverständlich das ganze „Werk“. — Zur Charakterisierung der Sprache diene ein Wort des Herzogs: „Der Himmel tut mit uns, wie wir mit Fackeln, sie brennen nicht für sich“ (Heaven doth with us, as we with torches do, not light them for themselves). Wir verstehen den Unsinn natürlich nicht, glauben aber, daß der gute Herzog sagen wollte:

Wir Menschen sind wie Fackeln, die für uns
Wir leuchten lassen; unsre Gaben dienen
Dem Himmel, der sie schenkte.

Nur die Betrachtung des Herzogs über Tod und Leben (III. 1), die fast ganz unmotiviert erscheint, hat echtes Gepräge; und in ihr kommt merkwürdigerweise eine materialistische Weltanschauung zu Geltung.

*) Brutus sagt: „Ich weiß nicht recht warum, allein ich find' es feig und niederträchtig, aus Furcht, was kommen mag, des Lebens Zeit so zu verkürzen.“ — Imogen sagt: „Dem Selbstmord wehrt ein göttliches Verbot.“

Daher erklärt sich's wohl auch, daß Bacon, als er seiner Verbrechen überführt und zum bürgerlichen Tode verurteilt worden war, nicht, wie es jeder Mann, der noch ein wenig Ehrgefühl besessen, getan hätte, seinem unwürdigen Leben ein Ende machte, sondern sich „überwältigt und krank vor Scham in sein Zimmer verschloß“ (Kuno Fischer) und aus schlauer Berechnung sich für schuldig

Machen wir uns nun klar, was es bedeuten will, daß wir in dem christlichen, aller historischen Bildung baren Nachlaß-Dramatiker den saubern Lord Bacon erkannt haben.

Zunächst freut es uns, daß die Leute, welche den großen Sohn Stratfords gern für einen schlecht- oder halbgebildeten Genius ausgeben wollen, im Unrecht sind; nicht der frühzeitig der Schule entlaufene Shakespeare, sondern der akademisch gebildete Bacon ist daran schuld, daß auf unsern Bühnen zu Coriolans und Antonius' herrlichen Reden die Trommeln rasseln und die Trompeten blasen, daß die guten alten Römer die Uhren schlagen hören, daß sie im Kalender nachsehen und Briefe schreiben. Aber andererseits ist es doch merkwürdig, daß man sich gerade von Shakespeare solcher Abgeschmacktheiten hat versehen können, die man nur deshalb entschuldigte, weil man sie dem vielbewunderten Genie pietätvoll nachsehen wollte, die man schwerlich einem Geringeren, etwa Marlowe, nachgesehen haben würde. Wie konnte man dem Verfasser der Scenen, die sich um die Ermordung Cäsars ordnen, solche Verstöße zutrauen, die zu der antiken Einfachheit des Geistes jener Scenen in demselben Widerspruch stehen, wie die scholastischen Flunkereien im „Novum Organon“ zu der strengen, revolutionären Wissenschaftlichkeit, die sich in den Bruchstücken dieses Buches vorfindet?! Hatten die Tatsachen, welche der Lebensgang Shakespeares zeigte, dazu Veranlassung gegeben?

Die Sache ist merkwürdig.

Und wie mochte Bacon zu dem Nachlaß des Mannes gekommen sein, der doch gesellschaftlich so tief unter ihm stand, mit dem er, so viel wir wissen, niemals in irgend welchen Beziehungen gestanden, den er nicht einmal dem Namen nach gekannt zu haben scheinen könnte, da er seiner nirgend erwähnt? Bacon war zwar nicht wählerisch, er nahm das Gute, wo er es fand, und mochte daher auch nicht davor zurückschrecken, daß diese Dramenbruchstücke (vorausgesetzt, daß er nicht ganze Dramen vorgefunden, die er nur, um sie zu seinem Eigentum zu stempeln, in Stücke schlug, um diese dann in seiner Weise neu zu verwerten) von einem Schauspieler herrührten, den er gewiß gründlich

erklärte, um eine mildere Strafe zu erreichen; dann aber nicht etwa sich aus der Welt zurückzog, vielmehr mit widerwärtigen, bedientenhaften Betteleien den König belästigte, daß er ihm wieder zur Macht verhelfen möge.

verachtete; aber er müßte sich doch Shakespeares Nachlaß überhaupt auf Grund eines Rechtes verschafft haben, wenn er ihn nicht ohne weiteres gestohlen hatte; ja mehr, er müßte die ganze Lebensarbeit Shakespeares zur Verfügung gehabt haben; denn offenbar ist doch die Folio-Ausgabe von 1623 nach einem fortlaufenden Manuskriptencodex gedruckt worden.

Wie sollen wir uns den seltsamen Fall erklären?

Ich wies schon auf einen Hilfsarbeiter Bacons hin, auf einen Dichter, der die Dummheiten seines vermutlichen Protektors ein wenig befeilt, mit poetischen Schmuckstücken behängt haben müsse; aber wir entdecken in den „Dramen“ Bacons auch noch eine dritte Hand, weder die eines eigentlichen Dichters noch die eines Dilettanten, sondern die eines zwar gemeinen, rohen, aber ohne Zweifel kräftigen, dem Theaterpöbel ebenbürtigen Praktikers;*) ja, diese Hand machte vielleicht alle die „Dramen“ und „Bearbeitungen“ erst eigentlich praktikabel, d. h. äußerlich bühnenfähig. Wer war dieser Praktiker?

Jener Brief Tobie Matthew's, in welchem auf „Maß für Maß“ angespielt wird, ist aus dem Jahre 1609; dieses Stück muß demnach spätestens in diesem Jahre von Bacon „gedichtet“ worden sein, also zu einer Zeit, da er den Nachlaß Shakespeares noch nicht besessen haben kann; zu einer Zeit, da William Shakespeare vermutlich noch in London lebte. Dürfte man glauben, daß Shakespeare selbst sich soweit erniedrigt haben könnte, die Pfuschereien Bacons praktikabel zu machen, mit unflätigen Clowncenen zu versehen? Es ist schwer zu glauben, es ist fast unmöglich; der Schöpfer jener Bruchstücke, der Dichter des „Hamlet“ und all der andern großartigen Schöpfungen steht so erhaben, so Ehrfurcht gebietend vor uns, daß wir ihn solcher Nichtsnutzigkeiten nicht für fähig halten können — aber wer mochte es gewesen sein? Die Frage ist wirklich schwer zu beantworten, jedenfalls schwerer als die, wer jener nachhelfende Dichter gewesen sein mag; denn hier bieten sich uns wenigstens einige Anhaltspunkte: wir wissen, daß der Dichter Ben Jonson dem Kanzler sehr nahe stand, daß er dessen

*) Am entschiedensten tritt dieser Hilfsarbeiter in den Scenen hervor, die sich um die eigentliche Handlung des „Maß für Maß“ ranken; dieselben sind zwar so unflätig, daß selbst ein unverzärtelter Geschmack sich an ihnen vereteln muß; aber sie zeugen auch von einer „festen“ Hand.

„Essays“ (und wahrscheinlich auch das „Novum Organon“) ins Lateinische übersetzen mußte (da Bacon offenbar der Sprache nicht mächtig war), daß er dem großen Lord überhaupt viele Handlangerdienste leistete — könnte dieser Ben Jonson nicht auch dem dichtenden Bacon geholfen haben? Ich will nicht so voreilig sein, zu behaupten, er hat ihm geholfen; aber die Möglichkeit, daß er geholfen habe, wird Niemand abweisen dürfen. Jetzt aber erhalten wir vielleicht auf die Frage: wie kann Bacon zu dem Nachlasse Shakespeares gelangt sein? eine Antwort. Ben Jonson war bekanntlich ein vertrauter Freund Shakespeares — wie wenn Shakespeare ihm seinen Nachlaß vermacht und Jonson ihn an Bacon abgetreten hätte? Es ist schwer, hier ganz klar zu sehen; denn auch jetzt begreift man noch nicht, aus welchen Beweggründen Bacon sich in den Besitz dieses Nachlasses zu setzen wünschte, was ihn veranlassen konnte, sich mit dem Namen Shakespeares zu schmücken, seine Dramen, die er gewiß wie ein rechter Vater liebte, in den gesammelten Werken Shakespeares als sein Eigentum verschwinden zu lassen? Wir befinden uns in der üblen Lage, daß unser Blick, statt ins Klare zu gelangen, wieder von schweren Nebeln umwogt wird, daß eine Frage nur beantwortet zu werden scheint, um einer neuen Frage Raum zu geben. Um den Blick aus der Enge hinauszulenken, schweifen wir daher ein wenig vom Wege ab, gedenken nicht ohne Neid der Blütenperiode des englischen Dramas; gedenken der Aufzeichnungen des wackren Francis Meres; freuen uns der Anhaltspunkte, die er in seiner „Palladis Tamia“ der Nachwelt geboten, damit sie die Chronologie der Dramen Shakespeares feststelle; blicken wohl auch mit Stolz auf die Ausgabe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft mit den schönen Einleitungen und Notizen und werfen einen Blick auf die Einleitung, welche Herzberg zu dem Lustspiel „die beiden Veroneser“ geschrieben. — Bei dieser Gelegenheit stoßen wir auf einige Sätze, die uns stutzig machen; wir trauen unsern Augen zuerst nicht, reiben sie gründlich und lesen noch einmal — aber die Sätze stehen wirklich da und wir fühlen uns gezwungen, über sie nachzudenken. Heben wir sie uns deshalb zunächst einmal heraus. Bekanntlich hat der Schluß des Stückes bei verschiedenen Kritikern Bedenken erregt, und sie suchten sich die Seltsamkeit des Falles auf alle mögliche Weise zu erklären; Herzberg spricht nun seine Meinung folgender-

maßen aus: „Konnte derselbe Dichter, der bisher alle Fäden so sorgsam nach dem einen Zielpunkt der Katastrophe hin gesponnen hatte, in dem Augenblick, wo diese eintreten soll, allem dramatischen Effekt, allem sittlichen Gefühl, aller Möglichkeit, dem Publikum und sich selbst einen solchen Faustschlag versetzen? Ich meine, daß ein Autor, der (selbst in unreifer Jugend) ein so beredtes Zeugnis von völligem Mangel an gesundem Menschenverstande gäbe, nun und nimmermehr auch ein erträglicher Dramatiker werden würde. — — — Man kann diesen Fehler nicht einmal monströs nennen. — — Was wir hier vor uns haben, ist einfach dumm.“

Er kommt dann auf eine „größere Lücke“ in der Schlussscene zu sprechen und bemerkt: „Wenn wir annehmen dürfen, daß ein hastiger Regisseur die Schuld der Korruption trägt, so hätte er allerdings mit ziemlicher Schlaueit sich die Stelle ausgesucht, wo er sein Messer am unbemerktesten einsetzen konnte. Denn äußerlich erscheint die Kontinuität der Handlung nicht unterbrochen und die Wunde wird geschickt genug überklebt.“

Und zu alledem scheint es ihm „unzweifelhaft, daß an dem Stücke auch noch anderweitig von unbefugter Hand herumgeschnitten und gekürzt ist.“

Das klingt ja für uns, die wir nun schon argwöhnisch geworden sind, äußerst sonderbar. „Mangel an gesundem Menschenverstand“ — „dumm“ — „Korruption“ — „Schlaueit“ — „äußerlich ununterbrochne Kontinuität der Handlung“ — „unbefugte Hand“ — „spricht der Mann etwa vom „Coriolan“? Es handelt sich doch um ein Stück, das zwar, so viel wir wissen, auch erst 1623 im Druck erschienen, das aber bereits 1598 von Meres erwähnt, als beliebtes Stück neben „Romeo und Julia“ und andern Meisterwerken von Shakespeare hervorgehoben wird! Sollte Bacon es gewagt haben ein bekanntes Stück des gefeierten Dramatikers für die Folio-Ausgabe nach seiner Manier zu „bearbeiten“? Man mag diesem Dummkopf noch so viele Torheiten zutrauen, eine Unvorsichtigkeit wie diese darf man ihm, der offenbar nach dem Goetheschen Worte arbeitete: „Willst du das Volk betrügen, so mach es nur nicht fein,“ *) denn doch wohl nicht zur Last legen. Wenn

*) Das Epigramm heißt bekanntlich:

„Darf man das Volk betrügen?
Ich sage nein!
Doch willst du sie belügen,
So mach es nur nicht fein.“

wir uns aber die Sache nicht so erklären dürfen, wie denn anders? Das Stück war doch zu Lebzeiten Shakespeares aufgeführt worden, „es war mit Beifall von Zuschauern und Kennern aufgenommen,“ wie Herzberg ausdrücklich hervorhebt; und da die Handlung „äußerlich“ zusammenhängt, so dürfen wir ganz fest daran glauben, daß an jenen „Lüden“ und „Korruptionen“ das Publikum Shakespeares keinen Anstoß genommen haben wird; denn auch das beste Theaterpublikum ist selten dazu gestimmt, sich solchen Strupeln hinzugeben. Ist es aber denkbar, daß der Dichter selbst, und ein Dichter wie Shakespeare, sich von irgend einem „hastigen Regisseur“ sein Werk verderben lassen konnte? Zwar scheint es durch M. Carriere erwiesen zu sein, daß das Stück nicht eigentlich eine Originalarbeit Shakespeares ist, daß ihm vielmehr ein spanisches Drama zu Grunde liegt; aber er hat doch auch in diesem Falle, wie er es öfter getan, das Gefundene „verdaut und in das eigne Blut verwandelt“, es aus „einem großen sittlichen Organismus neu hervorgehn“ *) lassen; es war somit sein Werk geworden — und er sollte sich's haben verstümmeln lassen?

Wie werden wir uns aus diesem Labyrinth herausfinden?

Ein Werk, das zu Shakespeares Zeiten auf dessen Bühne mit Erfolg zur Aufführung gekommen war, und das dessenungeachtet in seiner Fassung die größte Verwandtschaft mit Dramen hat, die ebenfalls als seine Werke der Nachwelt dargeboten wurden, und die wir als verwegne Kompositionen eines unredlichen Dilettanten erkennen mußten — wäre es möglich, daß wir uns darüber beruhigen könnten? Die Sache ist keinesfalls in Ordnung; und argwöhnisch, wie wir es nun geworden sind, lockt es uns weiter und weiter. — Wir wissen, wie vieles im Leben und in den Werken Shakespeares dunkel ist, wie wir trotz allen dankenswerten Bemühungen geistvoller und fleißiger Gelehrten doch aus dem Bereich des Geheimnisvollen eigentlich nie herausgetreten sind; wir wissen, daß fast alles, was in den gelehrten Büchern über die Glanz- und Blütenperiode des englischen Dramas, über das Zeitalter der Elisabeth berichtet worden ist und berichtet wird, auf mehr oder weniger dichterisch verklärten Ahnungen beruht, daß das sagenhafte Element in Beziehung auf Shakespeare eine so

*) Carriere im Shakespeare-Jahrbuch VI. S. 369.

hervorragende Rolle spielt, daß man geradezu von einem Shakespeare-Mythus glaubte sprechen zu dürfen. Wie wenn wir nun einmal, zunächst abgesehen von allen Fragen über die doch unantastbare Persönlichkeit Shakespeares, die Dramen selbst zu prüfen unternähmen?

Es ist freilich eine große Kühnheit, an Werke, welche wir alle bewundern, weil wir schon in der Schule gelernt haben, daß sie das Herrlichste seien, was je von Menschen geleistet worden, mit kritischer Vorurteilslosigkeit hinantreten zu wollen. Aber was über alle Kritik erhaben ist, das ist auch jeder Kritik gewachsen; je schärfer wir also diese Werke prüfen werden, desto glänzender wird sich ihre Erhabenheit bewähren.

Treten wir also, ehrfurchtsvoll zwar aber doch ohne Bittern und Zagen, an diese Riesenwerke hinan.



Anhang.

Coriolanus.

Ein Fragment.

Nachdruck-, Übersetzungs- und Aufführungsrecht bleibt vorbehalten. Theater-
direktionen, welche auf Grund dieses Fragmentes eine Bearbeitung für ihre
Bühne vorzunehmen wünschen, haben sich dieserhalb mit mir in Verbindung
zu setzen. E. R.

Erster Aufzug. *)

Erste Scene.

(Rom. Auf dem Forum (?))

Aufgeregtes Volk, im Begriff, den Abel dazu zu zwingen, daß er der Not steure. Menenius tritt unter die Leute.

— — — — —
— — — — —

(I. Aufzug I. Scene. Anfang.)**)

Menenius.

Ich sag' euch, Freunde, voller Liebe sorgt
Für euch der Abel. Eure Not betreffend,
Die jeß'ge Teurung, könntet ihr so gut
Dem Himmel dräun mit Knütteln, als sie schwingen
Gegen den Staat von Rom, deß Lauf sich bricht
So grade Bahn, daß er zehntausend Bügel
Von stärkern Gliedern sprengt als jemals ihm
Nur eure Hemmung bietet. Diese Teurung,
Die Götter machen sie, nicht die Patricier;
Gebeugte Knie, nicht Arme müssen helfen.
Ach! durch das Elend werdet ihr verlockt
Dahin, wo größres eurer harret. Ihr lästert
Roms Lenker, die wie Väter für euch sorgen,
Wenn ihr wie Feinde sie verflucht.

*) Da es hier nur auf das Sachliche ankommt und nicht darauf, daß jeder Vers gut übersezt ist, so habe ich fast durchweg die Tiedtsche Übersezung benugt, und nur stellenweise zu Hertwegh meine Zuflucht genommen und einzelnes, was mir auch bei Hertwegh mangelhaft zu sein schien, selbst übersezt.

***) Die Bezeichnung der Stelle in dem überlieferten Stücke gilt immer für das ganze Scenenstück bis zur nächsten Bezeichnung.

— — — — —
— — — — —
— — — — —
(Das Volk zerstreut sich. — Marcius tritt zu Menenius.)

Marcius und Menenius.

— — — — —
I. Aufzug I. Scene. Anfang.

Menenius.

— — — — —
Sie sagten, hungrig sei'n sie, seufzen Sprüchlein,
Als: Not bricht Eisen, Hunde müssen fressen,
Brot sei fürs Maul, die Götter senden nicht
Bloß Reichen Korn: mit solchen Broden machten
Sie ihren Klagen Lust; und als man nachgab
Und ein Gesuch seltsamer Art gewährte
(Dem Adel bricht's das Herz, und Mut und Kraft
Macht's bleich), da warfen die Mützen sie, als wollten
Sie hängen an des Mondes Hörner sie,
Siegbrüllend über uns.

Marcius.

Was ward gewährt?

Menenius.

Tribunen fünf, von ihnen selbst erwählt,
Der Pöbelweisheit Sprecher: Junius Brutus,
Sicinius Brutus und — Pest! ich weiß nicht*)

Marcius.

Das Pact hätt' eh'r die Stadt abdecken mögen,
Als dies von mir ertrogt: es wird bei Zeiten
An Macht gewinnen und noch Größeres fordern
Als Vorwand zur Empörung.*)

— — — — —
(Senatoren und Tribunen treten auf.)

Meldung, daß die Volcker unter Aufidius gegen Rom gerüstet sind.

*) Diese letzten Worte deuten vielleicht auf eine Verstümmelung hin.

**) Vielleicht gehört hier noch die Stelle aus der ersten Scene des dritten Aufzugs her:

„Dies bricht einst die Schranken
Von Roms Senat und bringt herein die Krähen,
Daß sie die Adler hacken.“ (L.-E. S. 53 [Zeile 1—3] Herwegh S. 80.)

(I. Aufzug I. Scene. Mitte.)

Marcius.

Stünd' er auf meiner Seit', ich fiele ab,
Nur um mit ihm zu kämpfen: er ist ein Löwe,
Den ich zu jagen stolz bin.

Hinweisung darauf, daß Marcius unter dem Oberbefehl des Cominius in den Krieg ziehen solle. (Möglichstfalls erbittet Marcius selbst sich die Stellung als Unterfeldherr) Marcius begiebt sich mit den Senatoren aufs Kapitol, sodaß nur die beiden Tribunen zurückbleiben.

(I. Aufzug I. Scene.)

Brutus.

Berschling ihn dieser Krieg! er ward zu stolz
Ob seiner Tapferkeit.

Sicinius.

Solch ein Charakter,
Geführt vom Erfolg, schmäh't auf den Schatten,
Auf den er mittags tritt; doch wundert's mich,
Daß es sein Übermut erträgt, zu dienen
Unter Cominius.

Brutus.

Ruhm, nach dem er strebt,
Der ihn schon reichlich schmückt, wird besser nicht
Erhalten und vermehrt, als auf dem Platz
Zunächst dem Ersten; denn wenn etwas mißglückt,
Ist es des Feldherrn Schuld, ob er auch tat,
Was menschenmöglich war; und Unverstand
Rühmt dann von Marcius: „Ja, wenn er den Krieg
Geführt hätt'!“ Andererseits, geht alles gut,
So wird die Meinung, die an Marcius hängt,
Cominius sein Verdienst entziehen. — Und somit:
Cominius halber Ruhm gehört dem Marcius,
Obgleich ihn Marcius nicht erwarb; die Fehler
Des Feldherrn sind des Marcius Ruhm, obgleich
Er's keineswegs verdient.

Sicinius.

Fort denn und hören wir,
Was man für Anstalt trifft — —

Zweite Scene.

(In Corioli. Senatſitzung.)

Aufidius und die Senatoren.

(I. Aufzug II. Scene. Mitte.)

Bote. *)

Geworben wird ein Heer; doch niemand weiß,
Ob für den Ost, den West. Groß ist die Teuerung,
Das Volk im Aufruhr, und man raunt ſich zu,
Cominius, Marcius, euer alter Feind,
(Der mehr in Rom gehaßt wird als von euch)
Und Titus Lartius, ein sehr tapftrer Römer, —
Daß dieſen drei'n die Rüstung ward vertraut.
Wohin's auch geht: wahrſcheinlich trifft es euch.
Drum ſeht euch vor.

Aufidius.

— — — — — durch die Entdeckung
Wird unſer vorbedachter Zweck verfehlt:
Zu nehmen manche Stadt, eh' ſelbſt die Römer
Bemerkt, daß wir im Gang.

2. Senator.

Edler Aufidius,
Nehmt Eure Vollmacht, eilt zu Euren Scharen,
Laßt uns zurück, Corioli zu ſchützen;
Belagern ſie uns hier, kommt zum Entſatz
Mit Eurem Heer zurück; doch ſollt Ihr ſehn,
Die Rüstung gilt nicht uns.

(I. Aufzug X. Scene. Anfang.)

Aufidius.

— — — — — Marcius, fünfmal
Focht ich mit dir, und fünfmal ſchlugſt du mich,

*) Vermutlich der Nicanor, der uns in der dritten Scene des vierten Aufzuges begegnete, und in dem wir einen Spion vermuteten.

Und schlägst mich, denk' ich, träfen wir uns auch,
So oft wir speisen. — Bei den Elementen!
Wenn ich je wieder, Bart an Bart, ihm stehe,
Mein ist er, oder ich bin sein. — —

— — — — —
— — — — —
— — — — —

Dritte Scene.

(Im Lager des Cominius)

(I. Aufzug VI. Scene. Anfang.)

Cominius.

Erfrischt euch, Freunde. Gut gekämpft! Wir hielten
Wie Römer uns; nicht tollkühn dreist im Stehn,
Noch feig im Rückzug. Auf mein Wort, ihr Krieger,
Der Angriff wird erneut. Indem wir kämpften,
Erklang, von Zeit zu Zeit, vom Wind getragen,
Der Freunde Schlachtruf. O! ihr Götter Roms!
Führt sie zum Sieg, wie wir ihn selbst erstehn,
Daß unsre Heere, lächelnd sich begegnend,
Euch dankbar Opfer bringen.

(Ein Bote tritt auf.)

Deine Botschaft?

Bote.

Die Mannschaft von Corioli brach aus
Und fiel den Marcius und den Varius an;
Ich sah die Unsern zu den Schanzen fliehn,
Da eilt' ich fort.

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

Marcius und Varius treten auf.

— — — — —
— — — — —

(I. Aufzug IX. Scene.)

Cominius.

Erzählt' ich dir dein Werk des heut'gen Tages,
Du glaubtest nicht dein Tun; doch will ich's melden,
Wo Senatoren unter Thränen lächeln,

Patricier horchen, beben und bewundern,
Wo Frauen sich entsetzen, freudig bebend
Noch mehr vernehmen; alberne Tribunen,
Gleich wie der Pöbel deinem Ruhme gram,
Soll'n wider Willen rufen: Dank den Göttern,
Daß unser Rom solch einen Krieger hat!

Marcius.

— — — — — Meine Mutter,
Die einen Freibrief hat, ihr Blut zu preisen,
Kränkt mich, wenn sie mich rühmt. Ich tat ja nur,
Was ihr: das ist, so viel ich kann, entbrannt,
Wie ihr es wart, fürs Wohl des Vaterlands.
Wer heut den guten Willen nur erfüllte,
Hat meine Taten überholt.

Cominius.

Nicht darfst du
Das Grab sein deines Werts. Rom muß erkennen,
Wie köstlich sein Besitz. Es wär ein Fehl,
Ärger als Diebstahl und so schlimm wie Lästung,
Zu bergen deine Tat, von dem zu schweigen,
Was bis zur Gipfelhöh' des Lob's erhoben,
Bescheiden noch sich zeigt. Drum bitt' ich dich,
Zum Zeichen, was du bist, und nicht als Lohn
Für all dein Tun, laß vor dem Heer mich reden.

Marcius.

Ich hab' so Wunden hier und da, die Schmerzen,
Wenn man von ihnen spricht.

Cominius.

Und wenn man schwiege,
Der Undank müßte sie zum Schwären bringen
Und dir den Tod bereiten.*) Von den Pferden
(Wir fingen viel und treffliche), und allen
Den Schätzen, in der Stadt, im Feld erbeutet,
Sei dir der zehnte Teil; such dir ihn aus
Noch vor der allgemeinen Teilung, ganz
Nach deiner eignen Wahl.

*) Das Original ist hier überall so unübersetzbar, daß man kaum an seine Echtheit glauben kann. Vermutlich war das Original-Manuskript häufig unleserlich, so daß Bacon auf's Geratewohl fortschrieb.

Marcus.

Ich dank' dir, Feldherr;
Doch sträubt mein Herz sich, einen Lohn zu nehmen
Weil meine Pflicht ich tat. Ich schlag' es aus.
Und will nur gleichen Teil mit allen haben,
Die sahen, was geschah.

(Cominius und Marcus entblößen ihre Häupter; Fanfare; Jubel des Heeres.)

Marcus.

Daß die Musik, die ihr entweicht, auf ewig
Verstumme! Wenn im Feld Trompet' und Trommel*)
Den Schmeichler spielen, so mögen Höf' und Städte
Ganz untergehn in Lüg' und Kriecherei!
Wird Stahl so weich wie des Schmarozers Seide,
So macht aus Seid' euch Panzer für den Krieg!
Genug sag' ich! weil ich die blutige Nase (?)
Nicht wusch, auch manchen Lump zu Boden warf,
Was, ohne Rühmen, viele hier getan,
Jauchzt ihr mir übertriebnen Beifall zu,
Als ließ' ich gern mein kleines Selbst auffüttern
Mit Lob, gewürzt durch Lügen.

Cominius.

Zu bescheiden;
Grausamer gegen Euren Ruhm, als dankbar
Uns, die ihn ehrlich spenden. Zürnt Ihr gegen
Euch selbst, erlaubt, wir legen Euch (wie einem,
Der Leid sich antun will) Handschellen an
Und reden weiter dann. Drum sei jetzt kund
So uns, wie aller Welt, daß Cajus Marcus
Trägt dieses Krieges Kranz: zum Zeichen deß
Schenk ich mein Leibroß, wohlbekannt dem Lager,
Sammt Beug und Sattel ihm und nenn' von heute,
Für seine Taten von Corioli,
Ihn unter lautem Beifallsruf des Heeres
Cajus Marcus Coriolanus. — Tragt
In Ehren stets den Ehrennamen!

All.

Cajus Marcus Coriolanus!

*) Die Verse haben wahrscheinlich gelitten.

Marcius.

— — — — —
— — Wie's auch sei, ich dank' euch —
Und will nach besten Kräften alle Zeit
Mich wert des edlen Namenschmudes zeigen.
— — — — —
— — — — —

Der Vorhang fällt.

Zweiter Aufzug.

Erste Scene.

(Vor dem Hause Coriolans.)

Aus der Ferne bringt der Widerhall der stattfindenden Einzugsfestlichkeit herüber.

Brutus und Sicinius treten auf.

(II. Aufzug I. Scene. Ende.)

Brutus.

— — — — —
Von ihm spricht jede Zunge, das blöde Auge
Bebrillt sich, ihn zu sehn; die schwäg'ge Amme
Läßt blau sich schrein ihr Kind und schwagt von ihm;
Die Küchenmagd schmückt ihren schmutzigen Hals
Mit schönen Lappen, klettert auf die Mauern,
Ihn zu begaffen. Buden, Erker, Fenster
Voll zum Ersticken; Dach und First beritten
Von allerlei Gestalten — Alle eifrig,
Ihn zu erschau'n; durchs Volksgewoge drängt sich
Der Priester, selten sichtbar, und sucht mit Püffen
Beim Pöbel Platz; und unsre Damen geben
Den Schatz von Rot und Weiß auf ihren zierlich
Gemalten Wangen Preis dem frechen Raub
Von Phöbus Feuerküffen. — — —
— — — — —

Die Tribunen gehen ab.

Coriolanus tritt auf. Volunnia, Virgilia und der kleine Marcius treten aus dem Hause:

(II. Aufzug I. Scene)

Coriolanus (sich zu Virgilia wendend).

Mein lieblich Schweigen, Heil!

Hättst du gelacht, käm' auf der Wahr' ich heim,

Da weinend meinen Sieg du schaust? O, Liebe!
So in Corioli weinen Witwen, Mütter
Um ihre Söhne.

— — — — —
(V. Aufzug III. Scene.)

Di ein Kuß,
(Lang wie mein Bann und süß wie meine Rache.)*
Nun, bei der Juno Eifersucht, den Kuß
Nahm ich, Geliebte, mit, und meine Lippe
Hat ihn seitdem jungfräulich treu bewahrt.
Ihr Götter! wie? ich huld'ge?
Und aller Mütter edelste der Welt
Blieb unbegrüßt? — Mein Knie, sink in die Erde,
Drück tiefer deine Pflicht dem Boden ein,
Als jedes Knie gemeiner Söhne.
Ich weiß, zu allen Göttern flehdest du
Für mein Gelingen.

(Er kniet vor ihr nieder.)

(II. Aufzug I. Scene.)

Volumnia.

Nein; auf, mein wackerer Krieger,
Steh auf gesegnet!

— — — — —
(V. Aufzug III. Scene.)

Volumnia.

Dies ist ein kleiner Auszug von dir selbst,
Der, wenn die Zeit ihn voll entwickelt hat,
Ganz werden wird wie du.

Coriolanus.

Der Gott der Krieger,
Mit Beistimmung des höchsten Zeus, erziehe
Zum Adel deinen Sinn, daß du dich stählst,
Der Schande unverwundbar, und im Kriege
Gleich einem Leuchtturm stehst, die Winde höhrend,
Ein Retter denen, die dich sehn.

*) Dieser Vers deutet freilich in die Scene des fünften Aufzuges; da aber die Stelle dort gar keinen Sinn hat, so nehme ich an, daß dieser Vers eingeflickt ist, um die Stelle zu motivieren.

(II. Aufzug I. Scene.)

Coriolan (zu seiner Frau und seiner Mutter).

Deine Hand und deine!

Doch soll nicht unser Dach mein Haupt beschatten,
Eh' ich des Adels Häupter nicht besucht;
Nicht GrüÙe nur, auch Ehren mancherlei
Empfang ich ja von ihm.

Volunnia.

Ich hab's erlebt,
Daß meine höchsten Wünsche sich erfüllten
Und meine Traumgebilde Wahrheit wurden:
Nur Eins fehlt noch, was unser Rom dir sicher
Verleih'n wird. — — — —
— — — — —

Coriolan.

Gute Mutter, lieber wär' mir's,
Nach meiner Art ihr Knecht sein, als nach ihrer
Sie zu regieren. — — —
— — — — —

(Er geht ab; die Frauen gehen ins Haus.)

Bweite Scene.

(Ein öffentlicher Platz in Rom.)

Brutus und Sicinius treten auf.

— — — — —
— — — — —

(II. Aufzug I. Scene.)

Brutus.

Ich hört' ihn schwören,
Würb' er uns Konsulat, so wollt' er nicht
Erscheinen auf dem Marktplatz, noch sich hüllen
Ins abgetragne, schlichte Kleid der Demut;
Noch, wie die Sitt' ist, seine Wunden zeigend
Dem Volk, um seine stintige Meinung betteln.

Sicinius.

Ganz recht.

Brutus.

Er meinte: lieber möcht' er's gar nicht,
Erhielt' er's anders als auf Wunsch des Adels
Und auf Gesuch der Ritterschaft.

Sicinius.

Ich wünsche
Daß er dem Vorsaß treu bleibt und ihn ausführt,
Wenn's zur Entscheidung kommt.

Brutus.

Er wird es tun.

Sicinius.

Dann bringt es ihm wie unser guter Wille
Den sichern Untergang.

Brutus.

Der muß erfolgen,
Er oder wir. Zu diesem Endzweck denn
Bereden wir das Volk, daß er sie stets
Gehaft; und, wenn er könnte, sie zu Eseln
Wohl machen würd' und ihre Sprecher stumm,
Daß er um ihre Freiheit gern sie brächte,
Nicht höher ihre Fähigkeiten schätzend
Von keinem größern Werte für die Welt,
Als Kriegskameele, die gefüttert werden,
Um Last zu tragen, und geschlagen werden,
Wenn sie erliegen.

Sicinius.

Dieses eingeblasen,
Wenn einst sein Übermut im höchsten Flug
Dem Volk sich zeigt (woran's nicht fehlen wird,
Bringt man ihn auf, und das ist leichter noch
Als Hund' auf Schafe hehen), schürt das Feuer,
Ihr dürr Gestrüpp zu zünden, dessen Rauch
Ihn schwärzen wird auf ewig.

— — — — —
— — — — —

Dritte Scene.

(Auf dem Capitol.)

Cominius, Menenius, Coriolanus, Senatoren und Tribunen.

— — — — —
— — — — —

(II. Aufzug II. Scene.)

Menenius.

Da schon Beschluß gefaßt ist über die Volcker,
Und Titus Lartius heimzurufen, bleibt

Als Hauptpunkt dieser unsrer zweiten Sitzung,
Die edlen Dienste dem zu lohnen, der
So für sein Land gekämpft hat. Drum geruht,
Verehrte, würd'ge Väter, zu ersuchen
Den jeh'gen Konsul und gewesnen Feldherrn
In wohlerrungnem Sieg, daß er berichte
Ein wenig von dem Ruhmezwert, vollbracht
Durch Cajus Marcius Coriolanus,
Dem Ehr' und Dank, wie er's verdient, zu spenden,
Wir hier zusammenkamen.

Erster Senator.

Spricht Cominius:

Laßt, als zu lang, Nichts aus; und glaubt mir, eher
Fehlt's unserm Staat an Mitteln zur Belohnung,
Als uns die Lust zu geben. Volks-Beretreter,
Wir bitten euer freundlich Ohr und dann
Euer günstig Fürwort bei den Bürgern Rom's,
Daß gelte, was wir wünschen.

Dicinius.

Wir sind hier

Auf freundliches Vernehmen, unsre Herzen
Nicht abgeneigt zu ehren und zu fördern
Das, was uns hier versammelt.

Brutus.

Um so lieber

Tun wir dies freudigen Muts, gedenkt er auch
Des Volks mit bess'rem Sinn, als er bisher
Es hat geschätzt.

Menenius.

Das paßt nicht, paßt hier nicht.
Ihr hättet lieber schweigen soll'n. Gefällt's euch,
Cominius anzuhören?

Brutus.

Herzlich gern.

Doch war mein Warnen besser hier am Platz,
Als der Verweis von Euch.

Menenius.

Er liebt das Volk;

Doch zwingt ihn nicht, ihr Schlafkamerad zu sein.
Edler Cominius, sprich.

(Coriolanus steht auf und will gehen.)

Nein, bleib hier.

I. Senator.

Wleib, Coriolanus, schäm dich nicht zu hören,
Was edel du getan.

Coriolanus.

Verzeiht mir, Väter,
Eh will ich noch einmal die Wunden heilen,
Als hören, wie ich dazu kam.

Brutus.

Ich hoffe,
Mein Wort vertrieb Euch nicht.

Coriolanus.

O nein! doch oft
Spielt ich den Streichen stand und floh vor Worten.
Ihr lobtet nicht, verlegt mich drum auch nicht.
Eur Volk, das lieb' ich nach Verdienst.

Menenius.

Seht Euch.

Coriolanus.

Eh ließ' ich mir den Kopf krau'n in der Sonne,
Wenn man zum Angriff bläst, als, müßig sitzend,
Mein Nichts zum Fabelwerk vergrößern hören. (Geht ab)

Menenius.

Volks-Vertreter!

Wie könnt' er euren Bürgermassen schmeicheln,
(Wo Einer gut im Tausend) wenn ihr seht,
Er wagt eh alle Glieder für den Ruhm,
Als eins von seinen Ohren, ihn zu hören?
Wohlan Cominius!

Cominius.

Mir fehlt's an Stimme. Coriolanus Thaten
Soll man nicht schwach verkünden. Wie man sagt,
Ist Mut die erste Tugend und erhebt
Zumeist den Signer; ist es so, dann wiegt
Den Mann, von dem ich sprech', in aller Welt
Kein anderer auf. Mit sechzehn Jahren schon,
Als Rom bedroht war von Tarquin, da socht er
Voraus den Besten. Der Diktator, hoch
Und groß gepriesen stets, sah seinen Kampf:
Wie mit dem Sinn der Amazon' er jagte

Die härt'gen Lippen; zog aus dem Gedränge
Den hingestürzten Römer; schlug drei Feinde
Im Angesicht des Konsuls; traf Tarquin
Und stürzt' ihn auf das Knie. In jenen Tagen,
Als er ein Weib konnt' auf der Bühne spielen,
Beigt' er sich ganz als Mann im Kampf; zum Lohn
Ward ihm der Eichenkranz. Nun dieser Knabe
Gereift zum Manne, wuchs er gleich dem Meer,
Und seit der Zeit, im Sturm von siebzehn Schlachten,
Streift' er den Kranz von jedem Schwert. Sein Letztes
Erst vor, dann in Corioli, ist so,
Daß jedes Lob verarmt. Die Fliehenden hemmt' er,
Und durch sein hohes Beispiel ward dem Feigsten
Zum Spiel das Schrecknis. Wie vorm Schiff die Winde,
So neigten sich die Feinde rings und sanken
Vor seinem Schwert, das überall, wo's traf
Zum Todesstempel ward; von Kopf zu Fuß
War es nur Blut, und jeder Schritt bezeichnet
Durch Seufzer Sterbender. So stürmt er weiter
Und trifft, mit kleinem Trupp wie'n Meteor
Corioli: und nun ist Alles sein.
Da plötzlich weckt ihm Schlachtgetöse, rufend,
Den wachen Sinn, und schnell den Mut verdoppelnd
Belebt sich frisch sein arbeitmüder Leib:
Er stürzt in neuen Kampf und schreitet nun
Blutdampfend über Menschenleben hin,
Als folg' ihm Mord und Tod. Und bis wir Stadt
Und Schlachtfeld unser nannten, ruht' er nicht,
Um Atem nur zu schöpfen.

Menenius.

Großer Mann!

1. Senator.

Im vollsten Maß ist er der Ehre wert,
Die seiner harret.

Cominius.

Die Beute stieß er weg.

Kostbare Dinge sah er an, als wär's
Gemeiner Staub und Kehrlicht; wen'ger nimmt er,
Als selbst der Geiz ihm gäbe. Ihm ist Lohn
Für Großtat, sie zu tun. Zufrieden ist er,
Sein Leben so zu opfern ohne Zweck.

Menenius.

Er ist von wahrem Adel. Ruft ihn her.

1. Senator.

Ruft Coriolanus.

1. Ratsdiener.

Er tritt schon herein.

(Coriolanus kommt zurück.)

Menenius.

Mit Freud' ernennt dich, edler Coriolan,
Zum Konsul der Senat.

Coriolanus.

Stets weih' ich ihm
Mein Leben, meinen Dienst.

Menenius.

Jetzt bleibt nur noch,
Daß du das Volk anredest.

Coriolanus.

Ich ersuch' euch,
Erlaßt mir diesen Brauch; denn ich kann nicht
Das Kleid antun, entblößt stehn und sie bitten
Um ihre Stimmen, meiner Wunden wegen.
Erlaubt, die Sitte zu umgehn.

Sicinius.

Das Volk, Herr,
Muß Euer Werben haben, läßt nicht fahren
Den kleinsten Punkt des Herkomm's.

Menenius.

Reizt es nicht.
Nein, bitte! fügt Euch dem Gebrauch und nehmt,
Wie es bisher die Konsuln all' getan,
Die Würd' in ihrer Form.

Coriolanus.

's ist eine Rolle,
Die ich errötend spiel'; auch wär es gut,
Dem Volke dies zu nehmen.

Brutus.

Hört ihr das?

Coriolanus.

Vor ihnen prahlen: dieß tat ich und das;
Geheilte Schmarren zeigen, statt zu bergen,
Als hätt' ich sie um ihres Atems Lohn
Allein bekommen. —

(II. Aufzug III. Scene.)

Menenius.

Nein, Freund, Ihr habt nicht recht. Wißt Ihr denn nicht,
Die Besten taten's?

Coriolanus.

Was nur soll ich sagen?
Ich bitte, Herr! — Verdammt! ich kann die Zunge
In diesen Gang nicht bringen. Seht die Wunden —
Im Dienst des Vaterlands empfing ich sie,
Als ein'ge eurer Brüder brüllend liefen
Vor unsern eignen Trommeln.

Menenius.

Nein. — Ihr Götter!
Nicht davon müßt Ihr reden. Nein, sie bitten,
An Euch zu denken.

Coriolanus.

An mich denken! hängt sie!
Vergäßen sie mich lieber, wie die Tugend,
Umsonst von Priestern eingeschärft.
Lieber verhungert, lieber gleich gestorben,*)
Als Lohn erbetteln, den wir erst erworben.
Warum soll hier im Narrenkleid' ich stehn,
Um Hinz und Kunz und jeden anzuflehn
Um nutzlos Fürwort? Weil's der Brauch verfügt.
Doch wenn sich alles vor Gebräuchen schmiegt,
Wird nie der Staub des Alters abgestreift,
Berghoher Irrtum wird so aufgehäuft,
Daß Wahrheit nie ihn überragt. Es nehme,
Sich jeder Amt und Ehren, je nachdem
Es ihn gelüftet.

Coriolan, der schließlich doch seine Abneigung überwinden muß, geht mit den Tribunen hinaus, um sich dem versammelten Volke zu zeigen und es

*) Das folgende Stück steht an einer andern Stelle der Scene, überhaupt ist das, was ich hier als zusammenhängende Scene gebe, in dem überlieferten Stück ganz willkürlich durcheinandergeworfen.

in aller Förmlichkeit um seine Zustimmung zu bitten, während auf der Bühne die nötige Spannung unterhalten wird. Dann kehrt er zurück; der mühsam zurückgedrängte Hohn spiegelt sich noch auf seinen Zügen wieder; aber er hat sich doch überwunden und zum Lohn dafür geben ihm die Tribunen ihre Stimmen.

Menenius (den Beschluß der Tribunen verkündend).

Ihr gnüget jetzt der Vorschrift. Die Tribunen
Erhöhen Euch durch Volkes-Stimm'; es bleibt nur,
Daß im Gewand der Würde Ihr alsbald
Nun den Senat besucht.

Coriolanus.

Ist dieß nun aus?

Sicinius.

Genügt habt Ihr dem Brauch der Stimmenwerbung,
Daß Volk bestätigt Euch; Ihr seid geladen
Zur Sitzung, um ernannt sogleich zu werden.

Coriolanus.

Wo? im Senat?

Sicinius.

Ja, Coriolanus, dort.

Coriolanus.

Darf ich die Kleider wechseln?

Sicinius.

Ja, Ihr dürft es.

Coriolanus.

Das will ich gleich; und, kenn' ich selbst mich wieder,
Mich zum Senat verfügen.

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

Vierte Scene.

(Auf dem Markt.)

Brutus und Sicinius.

(II. Aufzug III. Scene.)

Sicinius.

Er hat's nun, und mich dünkt, sein Blick verriet,
Wie's ihm am Herzen liegt.

Brutus.

Mit stolzem Herzen trug er
Der Demut Kleid. — — — — —

(Die Bürger kommen.)

Sicinius.

Nun, Freunde, habt ihr diesen Mann erwählt?

1. Bürger.

Ja, unsre Stimmen hat er.

Brutus.

Die Götter machen wert ihn eurer Liebe.

2. Bürger.

Amen! Nach meiner armen, schwachen Einsicht
Verlacht' er uns, um unsre Stimmen bittend.

3. Bürger.

Gewiß, er höhnt' uns gradezu.

1. Bürger.

Nein, das ist seine Art; er höhnt' uns nicht.

2. Bürger.

Du bist der Einz'ge, welcher sagt, er habe
Uns schmähtlich nicht behandelt; zeigen sollt' er
Die Ehrenmal', fürs Vaterland die Wunden.

Sicinius.

Nun, und das tat er doch?

Mehrere Bürger.

Nein, keiner sah sie.

3. Bürger.

Er habe Wunden, im Geheim zu zeigen,
Sprach er, und so den Hut verächtlich schwenkend:
Ich möchte Konsul sein; — doch alter Brauch
Erlaubt es nicht, als nur durch eure Stimmen.
Drum eure Stimmen. — Als wir eingewilligt,
Da hieß es: Dank für eure Stimmen, dank' euch.
O süße Stimmen! nun ihr gabt die Stimmen,
Stör' ich euch länger nicht. — War das kein Hohn?

Sicinius.

Ihr waret blöde, scheint's, dieß nicht zu sehn;
Und, saht ihr's, allzu kindisch freundlich, doch
Die Stimmen ihm zu leihn.

Brutus.

Was? spracht ihr nicht
Nach Anweisung? Als er noch ohne Macht
Und nur des Vaterlands geringer Diener,
Da war er euer Feind, sprach stets der Freiheit
Entgegen und den Rechten, die ihr gehabt
Im Körper unsers Staats; und nun erhoben
Zu mächt'gem Einfluß und zu hohem Amt, —
Wenn er auch da mit bösem Sinn verharret,
Feind der Plebejer, könnten eure Stimmen
Zum Fluch euch werden. Konntet ihr nicht sagen:
Gebühr' auch seinem edlen Tun nichts Mindres,
Als was er suche, mög' er doch mit Schuld,
Zum Lohn für eure Stimmen, euer denken,
Verwandelnd seinen Haß für euch in Liebe,
Euch Freund und Gönner sein?

Sicinius.

Und spracht ihr so,
Wie man euch riet, so ward sein Geist erregt,
Sein Sinn geprüft; so ward ihm abgelockt
Ein gütiges Versprechen, woran ihr,
Wenn Ursach sich ergab, ihn mahnen konntet.
Wo nicht, so ward sein trozig Herz erbittert,
Das keinem Punkt sich leicht bequemt, der irgend
Ihn binden kann; so, wenn in Wut gebracht,
Nahmt ihr den Vorteil seines Bornes wahr,
Und er blieb unerwählt.

Brutus.

Bemerktet ihr,
Wie er euch frech verhöhnt', indem er bat,
Da eure Lieb' er brauchte? Wie — und glaubt ihr,
Es werd' euch nicht sein Hohn zermalmend treffen,
Wenn ihm die Macht ward? War in all den Körpern
Denn nicht Ein Herz? Habt ihr nur deshalb Zungen,
Weisheit, Vernunft zu überschrein?

Sicinius.

Habt ihr
Nicht Bitten sonst versagt? und jebo ihm,
Der euch nicht bat, nein, höhnte, wollt ihr schenken
Die Stimmen, die sonst jeder ehrt?

3. Bürger.

Noch ward er nicht ernannt, wir können's weigern.

2. Bürger.

Und wollen's weigern.
Fünfhundert Stimmen dieses Klanges schaff' ich.

1. Bürger.

Ich doppelt das, und ihre Freund' als Butat.

Brutus.

So macht euch eilig fort! Sagt diesen Freunden,
Sie wählen einen Konsul, der der Freiheit
Sie wird berauben und so stimmlos machen,
Wie Hunde, die man für ihr Klaffen schlägt
Und doch zum Klaffen hält.

Dicinius.

Versammelt sie
Und widerruft, nach reiferm Urteil, alle
Die übereilte Wahl. Denkt seines Stolzes,
Wie seines alten Grolls auf euch. Vergeßt nicht,
Wie er mit Hoffart trug der Demut Kleid,
Wie flehend er euch höhnt'. Nur eure Liebe,
Gedenkend seiner Dienste, hindert' euch,
Zu sehn, wie sein Benehmen jetzt erschien,
Das achtungslos und spöttisch er gestaltet,
Nach eingeleisichtem Haß.

Brutus.

Legt alle Schuld
Uns, den Tribunen bei, und spricht, wir drängten
Euch, keines Einwurfs achtend, so, daß ihr
Ihn wählen mußtet.

Dicinius.

Sagt, ihr stimmtet bei
Mehr, weil wir's euch befohlen, als geleitet
Von eigner, wahrer Lieb'; und eur Gemüt
Erfüllt von dem mehr, was ihr solltet tun,
Als was ihr wolltet, gabt ihr eure Stimmen
Ganz gegen euren Sinn. Gebt uns die Schuld.

Brutus.

Ja, schont uns nicht; sagt, daß wir euch gepredigt,
Wie jung er schon dem Vaterland gebient,
Wie lang seitdem; aus welchem Stamm er sproßt,
Dem edlen Haus der Marcier; daher kam
Auch Ancus Marcius, Numas Tochter-Sohn,

Der nach Hostilius hier als König herrschte;
Das Haus gab uns auch Publius und Quintus,
Die uns das beste Wasser hergeleitet;
Auch Censorinus, er, des Volkes Liebling,
Den, zweimal Censor, dieser Name schmückte,
Der war sein großer Ahn.

Sicinius.

Ein so Entsprößner,
Der außerdem durch eignen Wert verdiente
Den hohen Platz; wir schärften stets euch ein,
Sein zu gedenken; doch da ihr erwägt
(Messend sein jeß'ges Tun mit dem vergangnen),
Er werd' euch ewig feind sein, widerruft ihr
Eu'r vorschnell Ja.

Brutus.

Sagt, nimmer wär's geschehn,
(Darauf kommt stets zurück) ohn' unsern Antrieb.
Und eilt, wenn eure Zahl beisammen ist,
Aufs Kapitol.

Mehrere Bürger.

Das woll'n wir. Alle fast
Bereu'n schon ihre Wahl. (Die Bürger gehn ab.)

Brutus.

So geht's nun fort;
Denn besser ist's, den Aufstand jezt zu wagen,
Eh' Coriolans gewalt'ger Einfluß wächst.
Wenn er, nach seiner Art, in Wut gerät
Durch ihr Verweigern, so bemerkt und nützt
Den Vorteil seines Horns.

Sicinius.

Zum Kapitol!
Kommt, laßt uns dort sein vor dem Strom des Volks;
Dies soll, wie's gleichsam ist, ihr Wille scheinen,
Was unser Treiben war. (Sie gehen ab.)

Der Vorhang fällt.

Dritter Aufzug.

Erste Scene.

(Im Senat.)

Coriolanus. Menenius. Senatoren.

(I. Aufzug I. Scene.)

Coriolanus.

Was wollen sie?

Menenius.

Nach eignem Preis das Korn, das, wie sie sagen,
Im Überfluß daliegt.

Coriolanus.

Hängt sie! Sie sagen's?

Beim Feuer sitzend wissen sie genau,
Was auf dem Kapitol geschieht: wer steigt,
Wer gilt, wer fällt; da stiften sie Faktionen
Und schließen Ehen; stärken die Partei
Und beugen die, die nicht nach ihrem Sinn,
Noch unter ihre Schuhe. Ah, Sie sagen,
Korn sei genug vorhanden?
Wenn sich der Adel doch der Mild' entschläge,
Daß ich mein Schwert ziehn dürft'. Ich häufte Berge
Von Leichen der zerhau'nen Sklaven, höher,
Als meine Lanze reicht. *)

(III. Aufzug I. Scene.)

Coriolanus.

Ha! seht, die Volkstribunen nahn, die Zungen
Im Mund' der Pöbels: ich verachte sie;
Sie brüsten sich in ihrer Macht mehr, als
Der Adel dulden darf. —

Brutus und Sicinius treten auf.

Dies war mein Wort, und ich will's wiederholen.

*) Die Stelle ist, wie man sieht, etwas unruhig gehalten; die allgemein gehaltenen Betrachtungen wollen nicht recht für den besondern Fall passen.

Menenius.

Nicht jezt, nicht jezt!

1. Senator.

Nicht jezt in dieser Hitze.

Coriolanus.

Jezt, jezt, so wahr ich lebe. — Meine Freunde
Vom Adel bitt' ich um Vergebung. —
Fest schau' die schmutz'ge, wankelmüt'ge Menge
Mich an, der ich nicht schmeichle, und bespiegle
Sich selbst in mir. — Ich sag' es wiederum:
Wir ziehn, sie hätschelnd, gegen den Senat
Unkraut der Rebellion, Frechheit, Empörung,
Wofür wir selbst gepflügt, den Samen streuten,
Da wir mit uns, der edlern Zahl, sie mengten,
Die keine andre Macht und Tugend missen,
Als die sie selbst an Bettler weggeschenkt.

Menenius.

Nun gut, nichts mehr!

1. Senator.

Kein Wort mehr, laßt Euch bitten.

Coriolanus.

Wie! nicht mehr?

Hab' ich mein Blut fürs Vaterland vergossen,
Furchtlos dem fremden Dräun, so soll mein Mund
Bis an sein Ende Worte prägen gegen
Den Ausfag hier, vor dessen Pest uns graut,
Und den wir doch uns zuziehen.

Brutus.

Ihr sprecht vom Volk,
Als wäret Ihr ein Gott, gesandt zu strafen,
Und nicht ein Mensch, so schwach wie sie.

Sicinius.

Gut wär' es,
Wir sagten dies dem Volk.

Menenius.

Wie! seinen Born?

Coriolanus.

Born!
Wär' ich so sanft wie mitternächt'ger Schlaf,
Beim Jupiter! dies wäre meine Meinung.

Sicinius.

Und diese Meinung
Soll bleiben in sich selbst verschloßnes Gift,
Nicht andre noch vergiften.

Coriolanus.

Soll sie bleiben?

Hört ihr der Menge Bläserohr? bemerkt ihr
Sein herrschend „Soll“?

Cominius.

's war ungeschicklich.

Coriolanus.

Soll!

Du guter, aber höchst unkluger Adel!
Ehrbare, doch sorglose Senatoren!
Wie gebt ihr so der Hydra nach, zu wählen
Den Diener, der mit eigenmächt'gem Soll
(Er nur Trompet' und Klang des Ungetüms),
Frech euren Strom in sumpf'gen Teich will leiten
Und eure Macht auf sich. — Hat er Gewalt,
So neigt in Einfalt Euch; wenn keine, weg
Die Langmut, die Gefahr bringt. Seid ihr weise,
Gleicht nicht gemeinen Toren; seid ihr's nicht,
Legt ihnen Polster hin. — Ihr seid Plebejer,
Wenn Senatoren sie; sie sind nichts Blindes,
Wenn in der Stimmen Mischung ihre Weisheit
Entschieden vorschmeckt. Sie wählen sich Beamte, —
So einen, der sein „Soll“ entgegensetzt,
Sein pöbelhaftes „Soll“, weit würd'germ Rat,
Als Griechenland ihn sah. Beim Jupiter!
Beschimpft wird so der Konsul, und mein Herz weint,
Zu sehn, wie, wenn zwei Mächte sich erheben
Und keine herrscht, Verderben ungesäumt
Dringt in die Lücke zwischen beid' und stürzt
Die eine durch die andre.

— — — — —
Wer immer riet, daß Korn der Vorrathshäuser
Zu geben unentgeltlich, wie's gebräuchlich
Manchmal in Griechenland —

Menenius.

Genug! nicht weiter.

Coriolanus.

(Obgleich das Volk dort frei're Macht besaß)
Der, sag' ich, nährt' Empörung, führt' herbei
Den Untergang des Staats.

Brutus.

Wie kann das Volk
Dem seine Stimme geben, der so spricht?

Coriolanus.

Ich geb' euch Gründe,*)
Mehr wert, als ihre Stimmen: Korn, sie wissen's,
War nicht ein Lohn, ein Dank für treuen Dienst;
Sie taten nichts dafür; zum Krieg geworben,
Als es dem Vaterland aus Leben ging,
Da wollte keiner aus dem Tor: der Eifer
Verdient nicht Korn umsonst; hernach im Krieg
Ihr Meutern und Empören, ihres Mutes
Erhabne Proben, sprachen schlecht ihr Lob.
Die Klagen,
Womit sie oftmals den Senat beschuldigt,
War jedes Grundes, konnten nie begründen
Ein Recht auf freie Schenkung. Nun — was weiter?
Wie mag so viel Begehrlichkeit wohl schützen
Die Güte des Senats? Die Taten sprechen,
Was Worte sagen möchten: „Wir verlangten's,
Wir sind der größte Hauf'; und sie, recht furchtsam,
Sie gaben, was wir heischten.“ — So erniedern
Wir unser hohes Amt, sind Schuld, daß Pöbel
Furcht unsre Sorgfalt schilt. Dies bricht dereinst
Die Schranken des Senats und läßt die Krähen
Sinein, daß sie die Adler haben.

Menenius.

Kommt! Genug.

Brutus.

Genug im Übermaß.

Coriolanus.

Nein! nehmt noch mehr:
Was nur den Schwur, sei's göttlich, menschlich, heiligt,
Besiegle meinen Schluß. Die Doppelherrschaft,
Wo dieser Teil mit Grund verachtet, jener
Den andern grundlos schmäh't, wo Adel, Macht und Weisheit
Nichts tun kann ohne jenes Ja und Nein

*) Wir erkennen hier eine Lücke; auch wollen die Worte des Brutus nicht recht passen; Brutus hätte wenigstens sagen müssen:

„Wie konnte das Volk

Dem seine Stimme geben“

Des großen Unverständs — dies muß verdrängen,
Was wahrhaft nötig ist, um Raum zu geben
Dem Schlechten. — Aus des Zwecks Vereitlung folgt,
Daß nichts dem Zweck gemäß geschieht. Drum bitt' ich,
Ihr, die ihr wen'ger zaghaft seid als weise,
Die ihr mehr liebt des Staates feste Gründung,
Als Ändrung scheut, die höher stets geachtet
Ein edles Lebens als ein langes, die
Nicht fürchten, durch gewagte Kur zu retten
Den Leib vom sichern Tod. — Mit Eins reißt aus
Die vielgespaltne Zung', laßt sie nicht lecken
Dies Süß, das ihnen Gift ist. Eur' Entehrung
Verstümmelt Weisheit, Recht und raubt dem Staat
Die Einheit, die ihm nötig;
So daß ihm Macht fehlt, Gutes, das er möchte,
Zu tun, weil ihn das Böse stets verhindert.

Brutus.

Er sprach genug.

Sicinius.

Er sprach als Hochverräter
Und soll es büßen, wie's Verrätern ziemt.

Coriolanus.

Elender du! Schmach sei dein Grab! Was soll das Volk,
Was soll's mit den kahlköpfigen Tribunen?
Anhangend ihnen, weigert's den Gehorsam
Der höhern Obrigkeit. In einem Aufruhr,
Da nicht das Recht, nein, da die Not Gesetz war,
Da wurden sie gewählt — Zu bess'rer Zeit
Sagt von dem Recht nun kühn: Dies ist das Recht,
Und schleudert in den Staub hin ihre Macht.

Brutus.

Offner Verrat!

Sicinius.

Der da ein Consul? Nein.

Brutus.

He! die Aedilen her! laßt ihn verhaften.

Sicinius.

Geht, ruft das Volk.

(Brutus geht ab.)

Ich selbst, in seinem Namen,
Ergreife dich als Meurer und Empörer
Und Feind des Staats. — Folg, ich befehl' es dir,
Um Rechenschaft zu stehn.

Coriolanus.

Fort, alter Bock!

Senatoren und Patricier.

Wir schützen ihn.

Menenius.

Die Hand weg, alter Mann!

Coriolanus.

Fort, morsches Ding, sonst schüttl' ich deine Knochen
Dir aus den Kleidern.

Sicinius.

Helft! ihr Bürger, helft!

(Brutus kommt zurück mit den Aedilen und einer Schar Bürger.)

Menenius.

Mehr Achtung beiderseits.

Sicinius.

Hier ist er, welcher euch
Ganz machtlos machen will.

Brutus.

Greift ihn, Aedilen.

Die Bürger.

Nieder mit ihm! zu Boden! (Geschrei von allen Seiten.)

Waffen! Waffen!

(Alle drängen sich um Coriolanus.)

2. Senator.

Tribunen! Edle! Bürger! Haltet ein!
Sicinius! Brutus! Coriolanus! Bürger!

Die Bürger.

Den Frieden haltet! Frieden! Haltet Frieden!

Menenius.

Was wird draus werden? Ich bin außer Atem;
Es droht uns Untergang! Ich kann nicht: spricht,
Tribunen, ihr zum Volk. Coriolanus, ruhig!
Sprich, Freund Sicinius.

Sicinius.

Hört mich, Bürger. Ruhig!

Die Bürger.

Hört den Tribun. Still! Rede, rede, rede!

Sicinius.

Ihr seid daran, die Freiheit zu verlieren.
Marcius will alles von euch nehmen, Marcius,
Den eben ihr zum Consul wählet.

Menenius.

Pfui!

Dies ist der Weg zu zünden, nicht zu löschen.

1. Senator.

Die Stadt zu schleifen, alles zu zerstören.

Sicinius.

Was ist die Stadt wohl, als das Volk?

Die Bürger.

Ganz recht!

Das Volk nur ist die Stadt.

Brutus.

Durch aller Einstimmung sind wir erwählt
Als Obrigkeit des Volks.

Die Bürger.

Und sollt es bleiben.

Menenius.

Den Schein wohl habt Ihr für Euch.

Coriolanus.

Dies ist der Weg, um alles zu zerstören,
Das Dach zu stürzen auf das Fundament,
Und zu begraben jede Rangordnung
In Trümmerhaufen! —

Sicinius.

Dies verdient den Tod!

Brutus.

Jetzt gilt's, daß unser Ansehn wir behaupten
Oder verlieren. Wir erklären hier
Im Namen dieses Volks, durch dessen Macht
Wir sind erwählt für sie: Marcius verdient
Sofort'gen Tod.

Sicinius.

Deshalb legt Hand an ihn!
Bringt zum Tarpej'schen Felsen und von dort
Stürzt in Vernichtung ihn.

Brutus.

Aedilen, greift ihn!

Die Bürger.

Ergieb dich, Marcius!

Menenius.

Hört ein einzig Wort!

Tribunen, hört! ich bitt' euch, nur ein Wort.

Aedilen.

Still, still!

Menenius.

Seid, was ihr scheint, des Vaterlandes Freunde.
Ergreift mit weiser Mäß'gung, was gewaltfam
Ihr herzustellen strebt.

Brutus.

Die kalten Mittel,

Sie scheinen kluge Hilf' und sind nur Gift
In hitz'ger Krankheit. Leget Hand an ihn!
Und schleppt ihn auf den Fels.

Coriolanus.

Nein, gleich hier sterb' ich.

(Er zieht sein Schwert.)

Es sah wohl mancher unter euch mich kämpfen;
Kommt, und versucht nun selbst, was ihr nur saht.

Menenius.

Fort mit dem Schwert. Tribunen, steht zurück.

Brutus.

Legt Hand an ihn.

Menenius.

Helft! helft dem Marcius! helft!

Ihr Adligen, o helft ihm, jung und alt!

Die Bürger.

Nieder mit ihm! Nieder mit ihm!

(Handgemenge, die Tribunen, die Aedilen und das Volk werden hinausgetrieben.)

Menenius.

Geh! fort nach deinem Haus! entteile schnell!
Zu Grund geht alles sonst.

2. Senator.

Fort!

Coriolanus.

Haltet Stand.

Wir haben eben so viel Freund' als Feinde.

Menenius.

Soll's dahin kommen?

1. Senator.

Das verhütet, Götter!

Mein edler Freund, ich bitte, geh nach Haus.

Laß uns den Schaden heilen.

Menenius.

Du kannst nicht

Die eigne Wunde prüfen. Fort, ich bitte.

Cominius.

Freund, geh hinweg mit uns.

Corolianus.

O! wären sie Barbaren! (und sie sind's,
Obwohl Rom's Brut) nicht Römer! (und sie sind's nicht,
Obwohl geworfen vor dem Kapitol).

Menenius.

Komm!

Nimm deinen edlen Born nicht auf die Zunge;

Einst kommt uns bess're Zeit.

Coriolanus.

Auf ebnem Boden

Schlug' ich wohl ihrer vierzig.

Menenius.

Ich auch nähm' es

Mit zwei der Besten auf, ja, den Tribunen.

Cominius.

Doch hier ist Übermacht, nicht zu berechnen;
Und Mannheit wird zur Torheit, stemmt sie sich
Entgegen stürzendem Gebäu. Drum geht,
Eh dieser Schwarm zurückkehrt, dessen Wut
Rast wie gehemmt'er Strom und übersteigt,
Was sonst ihn niederhielt.

Menenius.

Ich bitte, geh!

Vielleicht verfängt mein alter Wiß für diesmal

Bei Leuten, die nur wenig haben. Fliden

Muß man den Riß mit Lappen jeder Farbe.

Cominius.

Kommt hinweg!

(Coriolanus, Cominius und andre gehn ab.)

Menenius.

Sein Wesen ist zu edel für die Welt:

Er würde selbst Neptun nicht um den Dreizack,

Nicht um den Donner schmeicheln Jupiter.

Sein Herz und Mund sind Eins. Was seine Brust bewegt

Muß über seine Lippen; und im Zorn

Bergißt er selbst, daß er auch nur den Namen

Des Todes je gehört.

(Brutus, Sicinius, Bürger kommen zurück.)

Sicinius.

Wo ist die Viper,

Die unsre Stadt entvölkern möcht', um alles

In allem hier zu sein?

Menenius.

Wüß'ge Tribunen —

Sicinius.

Wir stürzen ihn von dem Tarpej'schen Fels

Mit strenger Hand; er troßte dem Gesetz,

Drum weigert das Gesetz ihm das Verhör;

Die Macht der bürgerlichen Strenge fühl' er,

Die ihm so nichtig dünkt.

1. Bürger.

Er soll erfahren,

Des Volkes edler Mund sind die Tribunen,

Und wir die Hände.

Mehrere Bürger.

Er soll! er soll!

Menenius.

Freund —

Sicinius.

Still!

Menenius.

Schreit nicht Vertilgung, wo nur Mäßigung

Zum Ziel euch führen mag.

Sicinius.

Wie kommt's, daß Ihr

Ihm halft sich fort zu machen?

Menenius.

Hört mich an:

Wie ich den Wert des Konsuls kenne, kann ich
Auch seine Fehler nennen.

Sicinius.

Konsul? welcher Konsul?

Menenius.

Der Konsul Coriolan.

Brutus.

Er Konsul?

Die Bürger.

Nein, nein, nein, nein, nein!

Menenius.

Vergönnt, ihr gutes Volk, und ihr, Tribunen,
Gehör, so möcht' ich ein, zwei Worte sagen,
Die euch kein weitres Opfer kosten sollen,
Als diese kurze Zeit.

Sicinius.

So faßt euch kurz,

Denn wir sind fest entschlossen, abzutun
Den gift'gen Staatsverräter; ihn verbannen,
Läßt die Gefahr bestehn; ihn hier behalten,
Ist sicherer Tod. Drum wird ihm zuerkannt:
Er stirbt noch heut.

Menenius.

Verhüten das die Götter!

Soll unser hohes Rom, des Dankbarkeit
Für große Söhne wohl verzeichnet steht
In Jovis Buch, als wüt'ge Rabenmutter
Den eignen Sohn verschlingen?

Sicinius.

Er ist ein Auswuchs, schneiden wir ihn weg!

Menenius.

Ein Glied ist er, das einen Schaden hat,
Wegschneiden tötet's, heilen ist so leicht.
Was tat er Rom, wofür er Tod verdiente?
Weil er die Feind' erschlug? Sein Blut, vergossen,
(Und das, ich schwör's, ist mehr, als er noch hat,
Um manchen Tropfen) floß nur für sein Land; —

Wird, was ihm bleibt, vergossen durch sein Land,
Daß wir uns Allen, die es tun und dulden,
Ein ew'ges Brandmal.

Sicinius.

Das ist nur Gewäsch.

Brutus.

Gänzlich verkehrt! Als er sein Land geliebt,
Da ehrte es ihn auch.

Menenius.

So wird dem Fuß,
Der brandig wird, vergessen auch sein Dienst
Von ehemals?

Brutus.

Wir wollen's nicht mehr hören!
Zu seinem Hause hin! reißt ihn heraus,
Damit die Ansteckung von gift'ger Art
Nicht weiter um sich greife.

Menenius.

Nur ein Wort.

So tigerfüß'ge Wut, sieht sie das Unheil
Der ungehemmten Eile, legt zu spät
Blei an die Sohlen. — Drum verfährt nach Recht,
Daß nicht, da er beliebt, Partein sich rotten,
Und unser hohes Rom durch Römer falle.

Brutus.

Wenn das geschäh' —

Sicinius.

Was schwagt ihr da?

Sah'n wir nicht Proben seiner Willigkeit?
Medilen schlagen! Trotz uns bieten! Kommt!

Menenius.

Erwägt nur dies: er ist im Krieg erwachsen,
Seit er ein Schwert konnt' ziehn, und, schlecht geschult
Im Wörtersichten, wirft er Mehl und Kleie
Nun im Gemengsel aus. Bewilligt mir's,
Ich übernehm''s und bring' ihn her, wo er
Geseklich, friedlich Rede stehn soll
Auf seine äußerste Gefahr.

1. Senator.

Tribunen,

Der Weg ist menschlich; allzu blutig würde
Der andre werden, und sein Anfang läßt
Den Ausgang nicht erkennen.

Sicinius.

Edler Menenius,

So handelt ihr denn als des Volks Beamter; —
Die Waffen fort, ihr Bürger!

Brutus.

Geht nicht heim.

Sicinius.

Hin auf den Markt, dort treffen wir Euch wieder;
Und bringt Ihr Marcius nicht, so gehn wir weiter
Auf unserm ersten Weg. (Ab.)

Menenius.

Ich bring' ihn euch.

(Zu den Senatoren.)

Geht mit mir, ich ersuch' euch. Er muß kommen,
Sonst folgt das Schlimmste.

1. Senator.

Laßt uns zu ihm gehn.

(Alle ab.)

Bweite Scene.

(Ein Zimmer in Coriolans Hause.)

Coriolanus, Volunna, einige Patricier.

(III. Aufzug II. Scene.)

Coriolanus.

Laßt sie mir um die Ohren alles werfen,
Mir drohn mit Tod durch Rad, durch wilde Rosse,
Behn Berg' auf den Tarpej'schen Felsen türmen,
Daß sich der Absturz tiefer reiht, als je
Das Auge sieht; doch bleib' ich ihnen stets
Also gesinnt.

1. Patricier.

Ihr handelt um so edler.

Volumnia.

— — — — —
— — — — —

Coriolanus.

Weshalb wünscht ihr mich milder? Soll ich falsch sein
Der eignen Seele? Lieber sagt, ich spiele
Den Mann auch, der ich bin.

Volumnia.

O! Sohn, Sohn, Sohn!
Hättst deine Macht du doch erst angelegt,
Eh du sie abgenutzt.

Coriolanus.

Sie fahre hin!

Volumnia.

Du konntest mehr der Mann sein, der du bist,
Wenn du es wen'ger zeigtest; weniger wären
Sie deinem Sinn entgegen, hehltest du
Nur etwas mehr, wie du gesinnt, bis ihnen
Die Macht gebrach, zu widerstreiten.

Coriolanus.

Hängt sie!

(Menenius kommt mit Senatoren.)

Menenius.

— — — — —
Kommt, kommt! ihr wart zu rauh, etwas zu rauh.
Ihr müßt zurück, es bessern.

1. Senator.

Da hilft nichts.

Denn tut ihr dieses nicht, so wird zerrissen
Die Stadt und geht zu Grund.

Volumnia.

O! laß dir raten.

Ich hab' ein Herz, unbeugsam wie das deine,
Doch auch ein Hirn, das meines Zornes Ausbruch
Zu besserem Vorteil lenkt.

Menenius.

Recht, edle Frau.

Wohl sollt' er, wenn's die Fieberwut der Zeit
Für Stadt und Staat nicht heischte, nicht sich beugen

Dem Pöbel; dies zu hindern, würd' ich selbst
Zur Rüstung greifen, die ich heute kaum
Noch tragen kann — doch hier —

Coriolanus.

Was muß ich tun?

Menenius.

Zurück zu den Tribunen augenblicklich.

Coriolanus.

Was weiter dann?

Menenius.

Bereun, was ihr gesprochen.

Coriolanus.

Um ihretwillen?

Nicht kann ich's vor den Göttern und ich soll's
Vor diesem Volke tun?

Volumnia.

Du bist zu herrisch.

Magst du auch hierin nie zu edel sein,
Gebietet Not doch auch. — Du selbst oft sagtest:
Wie Ehr' und Politik als treue Freunde
Im Krieg zusammen gehn. Ist dies, so sprich,
Wie sie im Frieden wohl sich schaden können,
Daß sie sich trennen?

Coriolanus.

Paß!

Menenius.

Sehr gut gefragt.

Volumnia.

Bringt es im Krieg dir Ehre, der zu scheinen,
Der du nicht bist (und großer Zwecke halb
Gebraucht ihr diese Politik), entehrt's nun,
Daß sie im Frieden soll Gemeinschaft halten
Mit Ehre, wie im Krieg, da sie doch beiden
Gleich unentbehrlich ist?

Coriolanus.

Was drängst du so?

Volumnia.

Weil jetzt dir obliegt, zu dem Volk zu reden,
Nicht nach des eignen Sinnes Unterweisung,

Noch in der Art, wie dir dein Herz befehlt;
Mit Worten nur, die auf der Zunge wachsen,
Bastard-Geburten, Laute nur und Silben,
Die nicht des Herzens Wahrheit sind verpflichtet.
Dies, wahrlich, kann so wenig dich entehren,
Als eine Stadt durch sanftes Wort erobern,
Wo sonst dein Glück entscheiden müßt' und viel
Vergossnes Blut. —

Ich wollte meine Art und Weise bergen,
Wenn Freund' und Glück es in Gefahr verlangten,
Und blieb' in Ehr'. — Ich steh' hier auf dem Spiel,
Dein Weib, dein Sohn, die Edlen, der Senat;
Und du willst lieber unserm Pöbel zeigen,
Wie du kannst finster sehn, als durch ein Lächeln,
Dir ihre Gunst gewinnen und erhalten,
Was ohne sie zu Grund geht.

Mencenius.

Edele Frau!

Kommt, geht mit uns, spricht freundlich und errettet
Nicht nur, was jetzt gefährdet, nein, was schon
Verloren war.

Volumnia.

Ich bitte dich, mein Sohn,
Geh hin, mit dieser Müß' in deiner Hand,
So streck sie aus, tritt nah an sie heran,
Dein Knie berühr' die Stein'; in solchem Tun ist
Geberd' ein Redner, und der Einfalt Auge
Gelehrter als ihr Ohr. Den Kopf so wiegend,
Und oft auch so dein stolzes Herz bestrafend,
Sei sanft, so wie die Maulbeer', überreif,
Die jedem Drucke weicht. Dann sprich zu ihnen:
Du seist ihr Krieger, im Gelärm erwachsen,
Habst nicht die sanfte Art, die, wie du einsähst,
Dir nötig sei, die sie begehren dürften,
Wärbst du um ihre Gunst; doch wollst du sicher
Dich künftig ganz nach ihrem Sinne wandeln,
So weit Natur und Kraft in dir nur reichten.

Mencenius.

O tut, so wie sie sagt, so sind sie dein;
Denn sie verzeihn so leicht, wenn du sie bittest,
Als sonst sie müßig schwagen.

Volumnia.

O! gieb nach!

Laß dir nur diesmal raten: weiß ich schon,
Du sprängst eh' mit dem Feind in Feuerchlünde,
Als daß du ihm in Blumenlauben schmeichelst.
Hier ist Cominius.*)

(Cominius tritt auf.)

Cominius.

Vom Marktplatz komm' ich, Freund, und nötig scheint's,
Daß Ihr Euch Schutz verschafft, sonst hilft Euch nur
Flucht oder Sanftmut. Alles ist in Wut.

Menenius.

Nur gutes Wort.

Cominius.

Das, glaub' ich, dient am besten,
Zwingt er sein Herz dazu.

Volumnia.

Er muß und will.

Laß dich erbitten; sag: Ich will und geh!

Coriolanus.

Muß ich mit bloßem Kopf mich zeigen? Muß ich
Mit niedrer Zunge Lügen strafen so
Mein edles Herz, das hier verstummt? Nun gut, ich tu's.
Doch käm' es nur auf diesen Erdenkloß an,
Den Marcius sollten sie zu Staub zerstampfen
Und in die Lüfte streun. — Zum Marktplatz nun.
Ihr zwingt mir eine Roll' auf, die ich nie
Natürlich spielen werde.

Cominius.

Kommt, wir helfen.

Volumnia.

O! hör mich, teurer Sohn. Du sagtest oft,
Daß dich mein Lob zum Krieger erst gemacht:

*) Im Original heißt diese Stelle:

Prithee now,

Go, and be rul'd: although I know thou hadst rather
Follow thine enemy in a fiery gulf

Than flatter him in a bower. — Here is Cominius.

Wir sehen, daß Volumnia hier nicht nur etwas unverständlich, sondern auch unrythmisch spricht. Die Stelle ist sehr wahrscheinlich unecht.

So spiel, mein Lob zu ernten, eine Rolle,
Die du noch nie geübt.

Coriolanus.

Ich muß es tun.

Fort, meine Sinnesart! Komm über mich,
Geist einer Meße. Meine Kriegerlehre
Zu meiner Trommel stimmend, werd' ein Pfeifchen,
Dünn wie des Hämmlings, wie des Mädchens Stimme,
Die Kinder einlullt; eines Buben Lächeln
Wohn' auf der Wange mir; Schulknabennaß
Verdunkle mir den Blick; des Bettlers Zunge
Keg' in dem Mund sich; mein bepanzert Knie,
Das nur im Bügel krumm war, beuge sich
Wie des, der Pfenn'ge fleht. — Ich will's nicht tun,
Nicht so der eignen Wahrheit Ehre schlachten
Und durch des Leibs Geberdung meinen Sinn
Zu ew'ger Schand' abrichten.

Volumnia.

Wie du willst.

Von dir zu betteln ist mir größre Schmach,
Als dir von ihnen. Fall' in Trümmer Alles!
Mag lieber deinen Stolz die Mutter fühlen,
Als stets Gefahr von deinem Starrsinn fürchten.
Den Tod verlach' ich, großgeherzt wie du.
Mein ist dein Mut, ja, den sogst du von mir,
Dein Stolz gehört dir selbst.

Coriolanus.

Sei ruhig, Mutter,

Ich bitte dich! — Ich gehe auf den Markt;
Schilt mich nicht mehr. Als Taschenspieler nun
Stehl' ich jetzt ihre Herzen, lehre heim,
Von jeder Kunst geliebt. Siehst du, ich gehe.
Grüß meine Frau. Ich fehr' als Konsul wieder;
Sonst glaube nie, daß meine Zung' es weit
Im Weg des Schmeichelnß bringt.

Cominius.

Fort, die Tribunen warten. Rüstet Euch
Mit milder Antwort; denn ich hör', sie haben
Noch härtere Klagen gegen Euch bereit,
Als die schon auf Euch lasten.

Coriolanus.

Mild, ist die Lösung. Bitte, laßt uns gehn.
Laßt sie mit Falschheit mich beschuld'gen, ich
Antworte ehrenvoll.

Menenius.

Nur aber milde.

Coriolanus.

Gut, milde sei's denn, milde.

(Alle ab.)

Dritte Scene.

(Das Forum.)

Sicinius und Brutus treten auf.

(III. Aufzug III. Scene.)

Brutus.

Vor allem legt zur Last ihm, er erstrebe
Tyrannische Gewalt: entschlüpft er da,
Treibt ihn mit seinem Volkshatz in die Enge,
Und daß er nie verteilen ließ die Beute,
Die den Antiaten abgenommen ward.

(Ein Aedit tritt auf.)

Nun, kommt er?

Aedit.

Ja.

Brutus.

Und wer begleitet ihn?

Aedit.

Menenius, der Alte, und vom Senat
Wer's immer mit ihm hielt.

Sicinius.

Habt ihr die Liste
Von allen Stimmen, die wir uns verschafft,
Geschrieben nach der Ordnung?

Aedit.

Ja, hier ist sie.

Sicinius.

Habt ihr nach Bünften sie gesammelt?

Aedit.

Ja.

Sicinius.

So ruft nun ungesäumt das Volk hieher;
Und hören sie mich sagen: So soll's sein
Nach der Gemeinen Fug und Recht, sei's nun
Tod, Geldbuß' oder Bann: so laßt sie schnell
Tod rufen, sag' ich: Tod! Geldbuße, sag' ich: Buße
Gestützt auf altes Vorrecht und die Kraft
Gerechter Sache.

Aedil.

Ich belehr' sie schon.

Brutus.

Und haben sie zu schreien erst begonnen,
Nicht aufgehört, nein, dieser wilde Lärm
Muß augenblicks erzwingen die Vollstreckung
Der Strafe, die wir rufen.

Aedil.

Wohl, ich gehe.

Sicinius.

Und mach sie stark und unserm Wink bereit,
Wann wir ihn immer geben.

Brutus.

Macht euch dran.

(Der Aedil geht ab.)

Reizt ihn sogleich zum Born; er ist gewohnt
Zu siegen, und ihm gilt als höchster Ruhm
Der Widerspruch. Einmal in Wut, nie lenkt er
Zur Mäßigung zurück; dann spricht er aus,
Was er im Herzen hat; genug ist dort,
Was uns von selbst hilft, ihm den Hals zu brechen.

(Es treten auf Coriolanus, Menenius, Cominius, Senatoren und Patricier.)

(III. Aufzug I. Scene.)

Sicinius.

Nicht weiter!

Coriolanus.

Ha! was ist das.

(III. Aufzug III. Scene.)

Menenius.

Nur ruhig, ich ersuch' Euch.

Coriolanus.

Ja, wie ein Stallknecht, der für einen Pfennig
Den Schurken schockweis hinnimmt!

(Das Volk strömt unter Führung eines Hebis zusammen.)

(III. Aufzug. I. Scene.)

Brutus.

Nicht weiter! soll es nicht gefährlich werden!

Coriolanus.

Woher der Wechsel?

Menenius.

Was geschah?

Cominius.

Ward er vom Adel nicht und Volk bestätigt?*)

Brutus.

Cominius, nein.

Coriolanus.

Hatt' ich von Kindern Stimmen?

1. Senator.

Macht Platz, Tribunen, er soll auf den Markt.

Brutus.

Das Volk ist gegen ihn empört.

Sicinius.

Halt! Ober alles

Fällt sonst in Aufruhr!

Coriolanus.

Dies eure Heerde?

Braucht Stimmen sie, um Ja und Nein zu sagen
In einem Atem? — Und ihr, was schafft denn ihr?
Ihr seid ihr Maul, und lenkt nicht ihre Röhre?
Habt ihr sie nicht gehehrt?

Menenius.

Sei ruhig, ruhig!

Coriolanus.

Das ist nur ein Komplot und abgefartet,
Um die Gewalt des Adels zu zerbrechen.

*) Hier scheint sich eine Lücke bemerkbar zu machen; ich habe jedoch nichts gefunden, womit ich sie hätte ausfüllen können.

Duldet's — und lebt mit Volk, das nicht kann herrschen
Und nicht beherrscht sein.

Brutus.

Nennt es nicht Komplot.

Das Volk schreit, Ihr verhöhntet es und vorhin,
Als Korn umsonst verteilt ward, murrtet Ihr,
Schmähtet die Volkessreunde, schaltet sie
Des Adels Feinde, Schmeichler, Zeitendiener.

Coriolanus.

Nun, dieß war längst bekannt.

Brutus.

Allein nicht allen.

Coriolanus.

Gabt ihr die Weisung ihnen jetzt?

Brutus.

Ich, Weisung?

Coriolanus.

Solch Tun sieht euch schon ähnlich.

Brutus.

Nicht unähnlich,

Und jedenfalls doch besser als das Eure.

Coriolanus.

Warum denn ward ich Konsul? Ha! beim Himmel!
Laßt mich verdienstlich sein wie ihr und macht mich
Zu eurem Mittribun.

Sicinius.

Ihr zeigt zu viel

Von dem, was Aufruhr wirkt. Wollt Ihr die Bahn,
Die Ihr begannt, vollenden, sucht den Weg,
Den Ihr verloren habt, mit sanfterm Geist;
Sonst könnt Ihr's nimmermehr zum Konsul bringen,
Noch zum Tribunen neben ihm.

Menenius.

Seid ruhig!

Cominius.

Das Volk ward aufgehetzt. Fort! — solche Falschheit
Bient Römern nicht. Verdient hat Coriolan
Nicht, daß man ehrlos diesen Stein ihm lege
In seine Ehrenbahn.

— — — — —
— — — — —

(III. Aufzug. III. Scene.)

Coriolanus.

Hohe Götter!

Gebt Rom den Frieden, und den Richterstühlen
Nur würd'ge Männer! Pflanzet Lieb' uns ein!
Füllt dicht mit Friedenssprunk die Tempelhallen,
Und nicht mit Krieg die Straßen.

1. Senator.

Amen! Amen!

Menenius.

Ein edler Wunsch.

Sicinius.

Ihr Bürger, tretet näher.

Aedil.

Auf die Tribunen merkt. Gebt acht. Still! still!

Coriolanus.

Erst hört mich reden.

Beide Tribunen.

Gut, sprecht — ruhig denn.

Coriolanus.

Werd' ich nicht weiter angeklagt, als hier?
Wird alles jetzt gleich ausgemacht?

Sicinius.

Ich frage

Ob Ihr des Volkes Stimmi' Euch unterwerft,
Die Sprecher anerkennt und willig tragt
Die Strafe des Gesetzes für die Fehler,
Die man Euch bartun wird?

Coriolanus.

Ich trage sie.

Menenius.

O, Bürger, seht! er sagt: er will sie tragen;
Der Kriegesdienste, die er tat, gedenkt;
Seht an die Wunden, die sein Körper zeigt,
Sie gleichen Gräbern auf geweihtem Boden.

Coriolanus.

Gericht von Dornen; Schrammen, nur zum Lachen.

Menenius.

Erwägt noch ferner:

Daß, hört ihr ihn nicht gleich dem Bürger sprechen,
Ihr einen Krieger vor euch habt. Nehmt nicht
Den rauhen Klang für böß gemeintes Wort;
Nein, wie gesagt, mehr für des Kriegers Sprache
Als für Gehässigkeit.

— — — — —
— — — — —
— — — — —

Coriolanus.

Wie kommt's,

Daß ich, einstimmig anerkannt als Konsul,
Nun so entehrt bin, daß zur selben Stunde
Ihr mir die Würde nehmt?

Sicinius.

Antwortet uns.

Coriolanus.

Sprecht denn: 's ist wahr, so sollt' ich ja.

Sicinius.

Wir zeihn dich, daß du hast gestrebt, zu stürzen
Recht und Verfassung Roms, und so dich selbst
Tyrannisch aller Herrschaft anzumassen,
Und darum stehst du hier als Volksverräter.

Coriolanus.

Verräter! —

Menenius.

Still nur, mäßig: dein Versprechen.

Coriolanus.

Der tiefsten Hölle Glut verschling' das Volk!
Verräter ich! du lästernder Tribun!
Und säßen tausend Tod' in deinem Auge,
Und packten Millionen deine Fäuste,
Wär'n doppelt die auf deiner Lügnerzunge:
Ich spräche doch: du lügst! — mit einer Stimme,
So frei, als wenn ich zu den Göttern bete.

Sicinius.

Hörst du dies, Volk?

— — — — —
— — — — —

(I. Aufzug I. Scene. Mitte.)

Coriolanus.

Wer gute Wort' euch gäbe, wär' ein Schmeichler,
Ein niederträcht'ger. Was verlangt ihr, Hunde,
Ihr liebt nicht Krieg, noch Frieden; jener schreckt euch,
Und dieser macht euch frech. Wer euch vertraut,
Find't euch als Hasen, wo er Löwen hofft,
Und Gänse statt der Füchse, sichrer nicht
Als glühnde Kohlen auf dem Eise seid ihr,
Als Hagel in der Sonne. Eure Tugend ist,
Zu abeln Den, den Schuld zu Boden drückt,
Dem Recht zu fluchen, das ihn schlägt. Wer Größe
Verdient, verdient auch euren Haß; und eure Liebe
Ist eines Kranken Bier, der heftig wünscht,
Was nur sein Übel mehrt. Wer sich verläßt
Auf eure Gunst, der schwimmt mit blei'ernen Flossen
Und haut mit Binsen Eichen nieder. Hängt euch!
Ein Augenblick, so ändert ihr den Sinn
Und nennt den edel, den ihr eben haßtet,
Den schlecht, der euer Abgott war.

(III. Aufzug III. Scene.)

Die Bürger.

Zum Fels mit ihm! zum Fels mit ihm!

Dicinius.

Wir brauchen neuer Feh! ihn nicht zu zeihn;
Was ihr ihn tun saht, und ihn reden hörtet,
Wie er euch fluchte, eure Diener schlug,
Streiche dem Recht erwidern, denen trogte,
Die, machtbegabt, ihn richten sollten; dieß,
So frevelhaft, so hochverräterisch,
Verdient den härtesten Tod.

Brutus.

Doch, da er Dienste

Dem Staat getan —

Coriolanus.

Was schwagt ihr noch von Diensten?

Brutus.

Ich sag' es, der ich's weiß.

Coriolanus.

Ihr?

Menenius.

Ist es dies,
Was deiner Mutter du versprachst?

Cominius.

O hört,
Ich bitt' Euch.

Coriolanus.

Nein, ich will nichts weiter hören.
Laßt sie verhängen: Tod vom steilen Fels,
Landflucht'ges Elend, Schinden, Hungerpein
Im Kerker, — dennoch würd' ich ihre Gnade
Mir nicht erkaufen für ein gutes Wort;
Mein Herz nicht zügeln für ein Gunstgeschenk.
Beläm' ich's für 'nen „guten Morgen“ schon.

Sicinius.

Weil er, so viel er konnt', von Zeit zu Zeit,*)
Aus Haß zum Volke, Mittel hat gesucht,
Ihm seine Macht zu rauben, und auch jetzt
Als Feind sich wehrt, nicht nur in Gegenwart
Erhabnen Rechts, nein, gegen die Beamten,
Die es verwalten: in des Volkes Namen,
Und unsrer, der Tribunen, Macht, verbannen
Wir augenblicklich ihn aus unsrer Stadt.
Bei Strafe, vom Tarpej'schen Fels gestürzt
Zu werden, bleib' er fern den Toren Roms.
In Volkes Namen sag' ich: So soll's sein.

Die Bürger.

So soll es sein! So soll's sein! Fort mit ihm!
Er ist verbannt, und also soll es sein.

Cominius.

Hört mich, ihr Männer, Freunde hier im Volk.

Sicinius.

Er ist verurteilt. Nichts mehr.

Cominius.

Laßt mich sprechen.
Ich war eur Consul, und Rom kann an mir
Die Spuren seiner Feinde sehn. Ich liebe

*) Auch hier ist ohne Zweifel eine Lücke.

Des Vaterlands Wohl mit zartreter Ehrfurcht,
Heil'ger und tiefer, als mein eignes Leben,
Mehr als mein Weib und ihres Leibes Kinder,
Die Schätze meines Bluts. Wollt' ich nun sagen — —

Sicinius.

Wir wissen, was ihr wollt. Was könnt ihr sagen?

Brutus.

Zu sagen ist nichts mehr. Er ist verbannt
Als Feind des Volks und seines Vaterlands.
So soll's sein.

Die Bürger.

So soll's sein! so soll es sein!

(Die Patricier und Senatoren ziehen sich zurück.)

(Das Volk verhöhnt Coriolanus, wirft ihn mit Steinen und zieht unter Führung der Tribunen durch die Straßen.)

Coriolanus bleibt allein.

Coriolanus.

Du schlechtes Hundepack! deß Hauch ich hasse,
Wie fauler Sümpfe Dunst; (deß Gunst mir teuer,
Wie unbegrabner Männer totes Nas,
Das mir die Luft vergift't)*) — Ich banne euch!
Bleibt hier zurück mit eurem Unbestand,
Laßt jeden Lärm das Herz euch heben machen,
Den Feind mit seines Helmbuschs Ricken euch
Verzweiflung säckeln; die Gewalt habt immer,
Zu bannen eure Schüher — bis ihr einst
Als Opfer eures eignen Unverständs,
Der nicht begreifen kann, als bis er fühlt,
Stets euer eigener Feind, zur Beute fallt
Als höchst verworfne Sklaven, einem Volk,
Das ohne Schwertstreich euch besiegt. — Verachtend
Um euch die Stadt, — wend' ich so meinen Rücken —
Noch anderswo giebt's eine Welt.

Menenius und Cominius und andre Patricier lehren mit Volturnia und Virgilia zurück.

— — — — —
— — — — —
— — — — —

*) Ich halte die eingeklammerte Stelle für unecht, schon des „toten Nases“ (dead carcasses) wegen. Vielleicht fing der Monolog überhaupt erst mit den Worten an: „I banish you“; immerhin bilden die Worte: „As reek o' the rotten fens“ (wie fauler Sümpfe Dunst) und „I banish you“ (Ich banne euch) einen vollen Vers.

(VI. Aufzug I. Scene.)

Coriolanus.

Nein, weint nicht mehr. Ein kurz Lebwohl. Das Tier
Mit vielen Köpfen stößt mich weg. Ei, Mutter!
Wo ist dein alter Mut? Du sagtest oft:
Es sei das Unglück Prüfstein der Gemüter,
Gemeine Not trag' ein gemeiner Mensch.
Es segl' auf stiller See mit gleicher Kunst
Ein jedes Boot; doch Wunden, welche tief
Ins Mark uns gehn, mit Gleichmut stark ertragen,
Das fordre höchsten Sinn. — Du gabst mir oft
Belehrungen, die unbezwinglich machen
Das Herz, das sie bewahrt. Ich werde
Geliebt sein, wenn ich bin gemißt. Nein, Mutter,
Erweck den Geist, der sonst dich sagen machte,
Wärst du das Weib des Herkules gewesen,
Sechß seiner Taten hättest du getan
Und deinem Mann so vielen Schweiß erspart.
Mein kühnes Wagen war ja stets dein Trost;
Und glaube fest, geh' ich auch jetzt allein,
So wie ein Drache einsam, den die Höhle
Gefürchtet macht, beschwächt mehr als gesehn,
Dein Sohn ragt über dem Gemeinen stets,
Wo nicht, fällt er durch Lüd' und niedre List.
Mein alter, treuer Freund Menenius,
Salz'ger sind deine Thränen als des Jünglings
Und giftig deinem Aug. — — — — —
Faß dich, Cominius! du warst mein Feldherr;
Ich sah dich streng und oft hast du erblickt
Herzbrechend Schauspiel; sag den armen Frauen,
Beweinen Unvermeidliches sei Torheit,
Wie drüber lachen. — Mutter, Weib, lebt wohl!
Mir geht's noch gut. —

Volumnia.

Mein großer Sohn!
Wo willst du hin? Nimm für die erste Zeit
Cominius mit, bestimme dir den Lauf,
Statt wild dich jedem Zufall Preis zu geben,
Der auf dem Weg dich anfällt.

Coriolanus.

O ihr Götter!

Cominius.

Den Monat bleib' ich bei dir; wir bedenken,
Wo du verweilen magst, von uns zu hören,

Und wir von dir; daß, wenn die Zeit den Anlaß
Für deine Rückberufung reift, wir nicht
Nach Einem Mann die Welt durchsuchen müssen,
Die Gunst verlierend, welche stets erkaltet,
Ist der nicht da, für den sie lächelt.

Coriolanus.

Leb wohl!

Du trägst der Jahre viel, bist übersatt
Vom Kriegen, um herumzuziehn mit einem,
Der frisch noch immer. Bringt mich nur vors Thor;
Komm, süßes Weib, geliebte Mutter, und
Ihr wohlerprobten Freunde. — Bin ich draußen,
Sagt: Lebe wohl! und lächelt. Bitte, kommt —
So lang ich überm Boden bin, sollt ihr
Stets von mir hören, und nie etwas andres,
Als was dem frühern Marcius gleicht.

Menenius.

Das klingt

So würdig wie nur je. Laßt uns nicht weinen.
Könnt' ich nur sieben Jahre herunter schütteln
Von diesen alten Gliedern, — bei den Göttern!
Ich wollt' auf jedem Schritt dir folgen.

Coriolanus.

Kommt!

Deine Hand.

(Alle ab.)

— — — — —
— — — — —

(IV. Aufzug II. Scene.)

Sicinius, Brutus und ein Aedil treten auf.)

Sicinius.

Schickt sie nach Hause, er ist fort. Nicht weiter.
Gekränkt sind die Patricier, die, wir sahen's,
Zu ihm gehalten.

Brutus.

Zeigten unsre Macht wir
So laßt uns da 's geschehn, demüt'ger scheinen,
Als während es geschah.

Sicinius.

Schickt alle heim.

Sagt ihnen, fort sei nun ihr großer Feind
Und neu befestigt ihre Macht.

Brutus.

Entlaßt sie.

(Medil ab.)

Hier kommt die Mutter.

(Volumnia, Virgilia und Menenius treten auf.)

Sicinius.

Laßt uns fort!

Brutus.

Sie sah uns schon.

Weicht ihr nicht aus.

Volumnia.

Ja, wohlgetroffen!

— — — — —
— — — — —
War's deine Schlaueit,
Ihn zu verbannen, der mehr Streiche führte
Für Rom, als je du Worte sprachst;
Mehr edle Streich', als du vernünft'ge Worte;
Und nur für Rom! — — — — —

— — — — — ich wollt', mein Sohn
Wär' in 'ner Wüste und vor ihm deine Sippe,
Sein Schwert in seiner Hand. —
Den Garaus macht er deinem Nachwuchs.

Ihr habt das Pack verhehzt,
Ihr Ragen, die von seinem Wert verstehn,
Was ich von den Mysterien, die der Himmel
Der Erde nicht enthüllen will.

Brutus.

Kommt, gehen wir.

Volumnia.

Ja, geht nur, geht! Ihr habt ein Meisterstück
Vollbracht! — Doch eh' ihr geht, hört dieses noch:
So hoch das Kapitol die kleinste Hütte
Roms überragt, so hoch ragt auch mein Sohn,
Der Gatte dieser Frau, hier, dieser, seht ihr,
Den ihr verbannt habt, über euch — euch alle!
Nehmt mein Gebet mit euch!
O hätten doch die Götter nichts zu tun,
Als meine Flüche zu erfüllen! —

— — — — —
Born ist mein Mahl: ich speise von mir selbst,
Um an der Nahrung zu verhungern. —

(Der Vorhang fällt.)

Vierter Aufzug.

Erste Scene.

(Antium. Vor dem Hause des Aufidius.)

Aufidius und Senatoren.

— — — — —
— — — — —

(IV. Aufzug VII. Scene.)

Aufidius.

Jedwede Stadt ist sein, eh er belagert,
Und ihm ergeben ist der Adel Rom's;
Patricier lieben ihn und Senatoren.
Den Krieg versteht nicht der Tribun. Das Volk
Wird schnell zurück ihn rufen, wie's ihn eilig
Von dort vertrieb. Ich glaub', er wird für Rom,
Der Meeraar sein, der seinen Fisch sich fängt
Mit angeborner Kraft. Erst war er ihnen
Ein edler Diener; doch er konnte nicht
Die Würden mäßig tragen. Sei's nun Stolz,
Der wenn Glück täglich lächelt stets besleckt
Den Glücklichen; sei's Mangel an Verstand,
Daß er den Zufall, dessen Herr er war,
Nicht auszubeuten wußte, sei's Natur,
Die ihn aus Einem Stück schuf, — stets derselbe
Im Helme wie im Rat, herricht' er im Frieden
Mit unbeugsamer Streng' und finstern Ernst,
Wie er dem Krieg gebot. Schon eins von diesen,
(Von jedem hat er etwas, keines ganz,
So weit sprech' ich ihn frei) macht' ihn gefürchtet,
Gehaßt, verbannt. — Doch so ist sein Verdienst,
Daß es im Übermaß erstirbt. So fällt
Stets unser Wert der Zeiten Deutung heim;
Und Macht, die an sich selbst zu loben ist,
Hat kein so unvermeidlich Grab, als wenn
Von Rednerbühnen wird ihr Tun gepriesen.

(Aufidius tritt mit den Senatoren ins Haus.)

(IV. Aufzug IV. Scene. Ende.)

Coriolanus (tritt auf).

— — — — —
— — — — —
— — — — —
O Welt! du rollend Rad! Geschworne Freunde,
Die in zwei Busen nur Ein Herz getragen,
Die Zeit und Bett und Mahl und Arbeit teilten,
Bereinigt stets, als wie ein Zwillingsspaar,
In ungetrennter Liebe, brechen aus
Urpöthlich durch den Hader um ein Nichts
In bitterm Haß. — So auch erboste Feinde,
Die Haß und Grimm nicht schlafen ließ vor Planen,
Einander obzusiegen, läßt der Zufall,
Ein wertlos Ding, zu Freunden werden, welche
Bereinigen ihre Pläne: So geht's mir.
Ich hasse Rom und biete meine Neigung
Der Feindesstadt. — — — — —

— — — — —
— — — — —
Erschlägt er mich,
So übt er gutes Recht; nimmt er mich auf,
So dien' ich seinem Land.

— — — — —
— — — — —
Aufidius tritt heraus

(IV. Aufzug V. Scene.)

Coriolanus (schlägt den Mantel auseinander).

Wenn, Tullus,
Du noch nicht mich erkennst und, mich beschauend,
Nicht findest, wer ich sei, bin ich genötigt,
Mich selbst zu nennen.

Aufidius.

Und wie ist dein Name?

Coriolanus.

Ein Name, schneidend für der Volster Ohr,
Und rauhen Klangs für dich.

Aufidius.

Wie ist dein Name?

Dein Außeres ist wild und deine Miene
Gebietarisch. Ist auch zerseht dein Lauwerk,
Zeigst du als wackres Schiff dich. Wie dein Name?

Coriolanus.

Mein Nam' ist Cajus Marcius, der dich selbst
Voreinst und alle deine Landsgenossen
In Leid und Not gebracht; bezeugt es doch
Mein dritter Name Coriolan. Die Kriegsmühen,
Die Todsgefahr und all' die Tropfen Bluts,
Bergossen für das undankbare Rom,
Das alles ward bezahlt mit diesem Namen,
Der dich gemahnen muß an all den Haß,
Den gegen mich du hegst. Der Name bleibt:
Die Grausamkeit und Eifersucht des Volks,
Gebuldet von dem feigen Adel, der
Mich ganz im Stiche ließ, verschlang das Andre.
Und so geschah's, daß Sklaven Stimmen mich
Aus Rom gezischt. — Nur diese Schändlichkeit
Bringt mich an deinen Herd; die Hoffnung nicht,
Versteh mich recht, mein Leben zu erhalten;
Denn fürchtet' ich den Tod, so mied' ich wohl
Von allen Menschen dich zumeist — nein, Haß,
Ganz meinen Neidern alles wett zu machen,
Bringt mich hieher. — Wenn du nun in dir trägst
Ein Herz des Grimms, das Rache heischt für alles,
Was dich als Mann gekränkt, und die Verwüstung
Und Schmach des Vaterlandes strafen will,
Mach dich gleich dran, daß dir mein Elend nütze,
Daß dir mein Rachedienst zur Wohlthat werde;
(Denn ich bekämpfe
Mein gisterfülltes Land mit aller Wut
Der Hölle geister.)*) Doch steht es so,
Daß du's nicht wagst und müde bist,
Dein Glück noch zu versuchen, dann fürwahr
Bin ich des Lebens auch höchst überdrüssig,
Dann biet' ich dir und deinem alten Haß
Hier meinen Hals. — Und wahrlich töricht wär's
Von dir, ihn mir nicht freudig abzuschneiden.
Denn immer hab' ich dich mit Grimm verfolgt
Und Tonnen Blutes deinem Land entzapft.
Ich kann nur leben dir zum Hohn, es sei denn,
Um Dienste dir zu tun.

*) Die eingeklammerte Stelle dürfte unecht sein; der Römer Coriolan kann unmöglich von „under fiends“ sprechen; auch ist es wol kein Zufall, daß die Worte: „A benefits to thee“ und „But if so be“ einen vollen Vers bilden.

Aufidius.

O Marcius, Marcius!

Ein jedes Wort von dir hat eine Wurzel
Des alten Neids mir aus der Brust gejätet.
Wenn Jupiter aus jener Wolke rief:
„Wahr ist's!“ nicht mehr als dir würd' ich ihm glauben.
Höchst edler Marcius! o! laß mich umfassen
Den Leib mit meinen Armen, gegen den
Mein fester Speer wohl hundertmal zerbrach,
Den Mond mit Splintern treffend. Hier umfang' ich
Den Ambos meines Schwerts und ringe nun
So edel und so heiß mit deiner Liebe,
Als je mein eifersücht'ger Mut gerungen
Mit deiner Tapferkeit. Laß mich bekennen:
Ich liebte meine Braut, nie seuzt' ein Mann
Mit treurer Seele; doch, dich hier zu sehn,
Du hoher Geist! noch mehr entzündt's mein Herz,
Als da mein neuvermähltes Weib zuerst
Mein Haus betrat. Du Mars, ich sage dir,
Ganz fertig steht ein Kriegsheer, und ich wollte
Noch einmal dir den Schild vom Arme hauen,
Wo nicht, den Arm verlieren. (Zwölfmal hast du
Mich ausgeklopft, und jede Nacht seitdem
Träumt' ich vom Balgen zwischen dir und mir.
Wir lagen beid' in meinem Schlaf am Boden,
Die Helme zerrend, bei der Kehl uns packend,
Halbtot von Nichts erwacht' ich.)* — Würd'ger Marcius!
Ja lägen wir um Nichts mit Rom in Streit,
Als daß es dich verbannt', ich böte auf
Von zwölf zu siebzig Jahren alles Volk,
Ins Herz des undankbaren Roms die Kriegsflut
Hineinzuschwemmen. — Komm zu mir herein,

*) Die ganze Stelle ist sehr wahrscheinlich unecht. Aufidius spricht hier zu plump und überdies ungeschickt:

„Thou hast beat me out
Twelve several times, and I have nightly since
Dreamt of encounters twixt thysel and me;
We have been down together in my sleep, (!)
Unbuckling helms, fisting each other's throat,
And wak'd half dead with (!) nothing.“

Wenn wir die Säge fortwerfen, so erhalten wir ebenfalls fortlaufenden Text:

„Or lose mine arme for't. Worthy Marcius.“

Und nimm die Freundeshand der Senatoren,
Die jetzt hier sind, mir Lebwohl zu sagen,
Der eure Länderein angreifen wollte,
Wenn auch nicht Rom selbst.

Coriolanus.

Götter, seid gepriesen!

Aufidius.

Willst du nun selbst als unumschränkter Herr
Dein eigener Rächer sein, so übernehm
Die Hälfte meiner Macht, bestimme du
Wie dir gefällt, da du am besten kennst
Des Landes Kraft und Schwäche, deinen Weg:
Sei's, anzuklopfen an die Tore Roms,
Sei's, sie an fernen Grenzen heimzsuchen,
Erst schreckend, dann vernichtend. Doch tritt ein
Und sei empfohlen jenen, daß sie Ja
Zu deinen Wünschen sprechen. —

(Sie treten ins Haus.)

Zweite Scene.

(Rom. Ein öffentlicher Platz.

— — — — —
— — — — —

(IV. Aufzug VI. Scene.)

(Sicinius und Brutus treten auf.)

Sicinius.

Man hört von ihm nichts, hat ihn nicht zu fürchten.
Was ihn gestärkt, ist zahm; der Friede jetzt
Und Ruh im Volke, welches sonst empört
Und wild. Wir machen seine Freund' erröten,
Daß alles blieb im ruh'gen Gleis. Sie sähen
Biel lieber, ob sie selbst auch drunter litten,
Auführerhaufen unsre Straßen stürmen,
Als daß der Handwerksmann im Laden singt,
Und alle freudig an die Arbeit gehn.

(Menenius tritt auf.)

Brutus.

Wir griffen glücklich durch. Ist das Menenius?

Sicinius.

Er ist es. O! er wurde sehr geschmeidig
Seit kurzem. — Seid begrüßt!

Menenius.

Ich grüß' euch beide.

Sicinius.

Cur Coriolanus wird nicht sehr vermißt,
Als von den Freunden nur; die Stadt besteht
Und würde stehn, wenn er sie mehr noch haßte.

Menenius.

Gut ist's und könnte noch weit besser sein,
Hätt' er sich nur gefügt.

Sicinius.

Wo ist er? Wißt ihr's? —

Menenius.

Ich hörte nichts; auch seine Frau und Mutter
Vernehmen nichts von ihm.

— — — — —
— — — — —

Brutus.

Cajus Marcius war
Im Krieg ein würd'ger Held, doch unverschämt,
Von Stolz gebläht, ehrgeizig übers Maß,
Selbstsüchtig —

Sicinius.

Unumschränkte Macht erstrebend
Ohn' andern Beistand.

Menenius.

Nein, das glaub' ich nicht.

Sicinius.

Das hätten wir, so daß wir's all' beweinten,
Empfunden, wär' er Konsul nur geblieben.

Brutus.

Die Götter wandten's gnädig ab, und Rom
Ist frei und sicher ohne ihn.

(Ein Aedit kommt.)

Aedit.

Tribunen!

Da ist ein Sklave, den wir festgesetzt,
Der sagt: Es brach mit zwei verschiednen Heeren
Der Volster Macht ins römische Gebiet,
Und mit des Krieges fürchterlichster Wut
Verwüsten sie das Land.

Menenius.

Das ist Aufidius!

Er hat gehört von Coriolans Verbannung
Und streckt die Hörner wieder in die Welt,
Die eingezogen, nicht hervor sich wagten,
Als Marcius Rom vertrat.

Sicinius.

Ei, was schwaßt ihr

Von Marcius da?

Brutus.

Peitscht diesen Lügner aus. Es kann nicht sein;
Die Völcker wagen nicht den Bruch.

Menenius.

Es kann nicht sein?

Wohl sagt uns die Erinnerung, daß es sein kann;
Dreimal bezeugt' es uns dasselbe Beispiel
In meiner Zeit. — Sprecht doch mit dem Gesellen,
Eh' ihr ihn strast, fragt ihn, wo er's gehört;
Ihr möchtet sonst wohl euren Vorteil peitschen,
Den Boten schlagen, der euch warnen will
Vor dem, was zu befürchten.

Sicinius.

Sprecht nicht so!

Ich weiß, es kann nicht sein.

Brutus.

Es ist unmöglich.

(Ein Bote kommt.)

Bote.

In größter Eil versammelt der Senat
Sich auf dem Kapitol. — Sie hörten Botenschaft,
Die ihr Gesicht entfärbt.

Sicinius.

Das macht der Sklave.

Laßt vor dem Volk ihn peitschen; sein Verheßen —
Nichts als sein Märchen.

Bote.

Nicht doch, edler Herr.

Des Sklaven Wort bestätigt sich, und weit,
Weit schlimmer, als er aus sagt.

Sicinius.

Wie, weit schlimmer?

Bote.

Es wird von vielen Zungen frei gesprochen,
Ob glaublich, weiß ich nicht, es führe Marcius,
Aufidius zugesellt, ein Heer auf Rom;
So weite Rache schwörend, wie der Anfang
Der Dinge weit vom Jetzt ist. *)

Sicinius.

O! höchst glaublich!

Brutus.

Nur ausgestreut, damit der schwächre Teil
Den guten Marcius heim soll wünschen.

Sicinius.

Freilich

Ist das der Kniff.

Menenius.

Nein, dies ist unwahrscheinlich.

So wenig, wie die schroffsten Widersprüche,
Versöhnen sich Aufidius und er.

(Es kommt ein zweiter Bote.)

Bote.

Man läßt in Eil auf's Kapitol euch fordern;
Ein furchtbar Heer, geführt von Cajus Marcius,
Aufidius zugesellt, verwüßtet rings
Die ganze Landschaft und betritt den Weg
Hieher, durch Feu'r gebahnt, zerstörend alles,
Was ihrer Wut begegnet.

(Cominius tritt auf.)

Cominius.

O! ihr habt Hübsches angerichtet!

Menenius.

Sprecht!

Cominius.

Die eignen Töchter halft ihr schänden, halft
Der Dächer Blei auf eure Schädel schmelzen,
Daß man die Frau'n vor euren Augen entehre; —

Menenius.

Was giebt es denn? was giebt's denn?

*) „And vows revenge as spacious as between
The young'st and oldest thing.“

Der Satz ist nicht recht verständlich.

Cominius.

Verbrennen eure Tempel bis zum Grund,
Und eure Recht', auf die ihr pocht, verjagen
Bis in ein Mäuseloch.

Menenius.

Ich bitt' euch — sprecht!
Ich fürcht', ihr habt es schön gemacht. O sprecht!
Wenn Marcius sich verband den Volkstern — —

Cominius.

Wenn?

Er ist ihr Gott, er führt sie als ein Wesen,
Das nicht Natur erschuf, nein, eine Gottheit,
Die höher ihn begabt. Sie folgen ihm
Her gegen uns Gezücht, so ruhig, sicher,
Wie Knaben bunte Schmetterlinge jagen
Und Schlächter Schafe töten.

Menenius.

Ihr habt's schön gemacht;
Ihr, eure Schürzfell-Männer, die so fest
Auf ihre Handwerksstimmen hielten und
Der Knoblauchfresser Atem.

Cominius.

Schütteln wird er
Euch um die Ohren Rom.

Menenius.

Wie Herkules
Die reife Frucht geschüttelt. Schöne Arbeit!

Brutus.

So ist es wahr?

Cominius.

Ja, und ihr sollt erbleichen,
Bevor ihr's anders findet. Jede Stadt
Fällt lächelnd ab, und wer sich widerseht,
Den höhnt man seiner Dummheit wegen,
Der stirbt als treuer Narr. Wer kann ihn tadeln?
Die Feind' ihm sind, sehn jezo, was er ist.

Menenius.

Wir alle sind verloren, wenn der Edle
Nicht Gnade übt.

Cominius.

Wer soll ihn darum bitten?

Aus Schande können's die Tribunen nicht;
Das Volk verdient von ihm Erbarmen, wie
Der Wolf vom Schäfer. — Sprächen seine Freunde:
„Verschone Rom!“ sie würden ihn beleid'gen
Gleich jenen, welche seinen Haß verdient,
Und sich als Feinde zeigen.

Menenius.

Das ist wahr.

Wenn er den Brand an meine Schwelle legte,
Mich zu verzehren, hätt' ich nicht die Stirn,
Zu sagen: Bitte, laß! — Ihr triebt es schön,
Ihr und das Handwerk. Herrlich Werk der Hand!

Cominius.

Ihr brachtet
Solch Bittern über Rom, daß sich's noch nie
So hilflos fand.

Die Tribunen.

Sagt nicht, daß wir es brachten.

Menenius.

So? Waren wir's? Wir liebten ihn, doch tierisch
Und knechtisch feig, nicht ablig, wichen wir
Dem Paß, das aus der Stadt ihn zischte.

Cominius.

Ich fürchte,

Sie brüllen wieder ihn herein.

Menenius.

Und ist Aufidius mit ihm?

Cominius.

Aufidius,

Der Männer zweiter, folgt nun seinem Wink,
Als dient' er unter ihm. Verzweiflung nur
Kann Rom ihm nun statt Kriegskunst und Verteid'gung
Und Macht entgegen stellen.

(Es kommt ein Haufen Bürger.)

— — — — —
Die Bürger.

Wir hörten böse Nachricht.
— — — — —

Menenius.

Ja, ihr seid's,
Die unsre Luft verpestet, als ihr warft
Die schweiß'gen Mützen in die Höh' und schriet:
Verbannt sei Coriolan. — Nun kommt er wieder,
Und jedes Haar auf seiner Krieger Haupt
Wird euch zur Geißel. — So viel Narrenköpfe,
Als Mützen flogen, wird er niederstrecken
Zum Lohn für eure Stimmen. — Nun, was tut's?
Und wenn er all' uns brennt zu Einer Kohle,
Geschieht's uns recht.

1. Bürger.

Was mich betrifft, als ich gesagt: Verbannt ihn,
Da sagt' ich: Schade drum!

2. Bürger.

Das tat ich auch.

Dritte Scene.

(Im volkischen Lager.)

Coriolan hat sich die Liebe der Soldaten zu erringen gewußt, wodurch der Meid des Aufidius erregt und der alte Haß gegen Coriolan geweckt worden.

(IV. Aufzug VII. Scene.)

(Aufidius und ein Hauptmann treten auf.)

Hauptmann.

Ich weiß nicht, welche Zauberkraft er hat;
Doch dient zum Tischgebet er euren Kriegern,
Wie zum Gespräch beim Mahl und Dank am Schluß.
Und Euch verschwärzen Eure eignen Leute
In diesem Krieg.

Aufidius.

Jetzt kann ich es nicht ändern,
Ich würde lähmen unser Unternehmen,
Wollt' ich's versuchen. Er betrügt sich stolzer,
Selbst gegen mich, als ich es je erwartet,
Da ich zuerst ihn aufnahm. Doch sein Wesen
Bleibt darin sich getreu. Ich muß entschuld'gen,
Was nicht zu bessern ist.

Hauptmann.

Doch wünscht' ich, Herr, —
Ich meine, für Euch selbst — Ihr hättet nicht
Euch in die Macht mit ihm geteilt und lieber
Den Feldzug selbst geleitet, oder ihn
Ihm überlassen ganz allein.

(I. Aufzug X. Scene.)

Aufidius (allein).

So ehrlich
Wie sonst ist meine Eifersucht nicht mehr;
Mit gleichen Waffen dacht' ich ihn zu zwingen,
Schwert gegen Schwert; nun fall' er, wie es trifft,
Ob Wut, ob List ihn stürze.

(V. Aufzug VI. Scene.)

(Einige Verschworne treten auf.)

1. Verschworener.

Wie steht's mit unserm Feldherrn?

Aufidius.

Grade so,
Wie dem, der durch sein Wohlthun wird vergiftet,
Den sein Erbarmen mordet. — — —

(I. Aufzug X. Scene.)

Vergiftet ist
Mein Mut, weil er von ihm den Flecken duldet,
Verleugnet eignen Wert. Nicht Schlaf noch Tempel,
Nicht Nacktheit, Siechtum, Kapitol und Altar,
Gebet der Priester nicht, noch Opferzeit,
Was alles hemmt die Wut, soll geltend machen
Sein alt verrostet Vorrecht wider meinen
Haß gegen Marcus. — — — — —

(V. Aufzug VI. Scene.)

Ich erhob ihn, gab mein Wort
Für seine Treu. Er, so emporgestiegen,
Begoß mit Schmeicheltau die neuen Pflanzen,
Die Freunde mir verführend; zu dem Zweck

Bog er sein Wesen, daß man nur vorher
Als rauh, unlenksam und freimütig kannte.

3. Verschworener.

Ja wohl, sein Starrsinn,
Durch den er selbst ums Konsulat sich brachte,
Weil er nicht nachgab —

Aufidius.

Davon wollt' ich reden. (?)*)

Deshalb verbannt, kam er an meinen Herd,
Bot seinen Hals dem Dolch. Ich nahm ihn auf,
Macht' ihn zu meines Gleichen, gab ihm Raum
Nach seinem eignen Wunsch, ja, ließ ihn wählen
Aus meinem Heer, zu seines Plans Gelingen,
Die besten, kühnsten Leute. Selbst auch dient' ich
Für seinen Plan, half ernten Ruhm und Ehre,
Die er ganz nahm als eigen. Selbst mir Unrecht
Zu tun, war ich fast stolz; bis ich am Ende
Sein Söldner schien, nicht Mitregent, den er
Mit Gunst bezahlt' und Beifall, als wär' ich
Für Lohn in seinem Dienste. — Darum strecken
Sich alle meine Sehnen, ihn zu packen.

— — — — —
— — — — —
— — — — —

Fünfter Aufzug.

Erste Scene.

(Rom. Ein Platz.)

Cominius, Menenius, Brutus, Sicinius &c. treten auf
(V. Aufzug I. Scene.)

Cominius.

Er tat, als kannte er mich nicht.

*) Die einzelnen Stücke sind in diesem Falle so unsinnig durcheinander gewürfelt, daß es unmöglich ist, Alles genau zu übersehen und zu ordnen. Der eine oder andere Satz, den ich fortgelassen, könnte vielleicht noch hierhergehören; aber eine wirkliche Ordnung läßt sich aus dem Vorhandenen nicht gewinnen.

Menenius.

Hört ihr's?

Cominius.

Doch einmal nannt' er mich bei meinem Namen:
Die alte Freundschaft macht' ich geltend, Blut,
Gemeinsam sonst vergossen. Coriolan
Wollt' er nicht sein, verbat sich jeden Namen:
Er sei ein Nichts, ein ungenanntes Wesen,
Bis er sich einen Namen neu geschmiedet
Im Brande Roms.

Menenius.

Ah! so. Ihr machtet's gut.

Ein Paar Tribunen, welche Rom verdarben,
Daß Kohlen billig würden. — Edler Ruhm!

Cominius.

Ich mahnt' ihn, wie so königlich Verzeihung,
Je minder sie erwartet sei. Er sprach,
Daß sei vom Staat ein kahles Wort an ihn,
Den selbst der Staat bestraft.

Menenius.

Das war ganz recht.

Was konnt' er anders sagen?

Cominius.

Ich suchte dann sein Mitleid zu erwecken
Für die besondern Freund'. Er gab zur Antwort:
Nicht lesen könn' er sie aus einem Haufen
Verdorhner, schlechter Spreu; auch sei es Torheit,
Um ein, zwei arme Körner all den Unrat
Noch ferner stinken lassen.

Menenius.

Um ein Paar Körner?

Davon bin ich eins, seine Frau und Mutter,
Sein Kind, der wackre Freund, wir sind die Körner:
Ihr seid die dumpfe Spreu, und eur Gestank
Dringt bis zum Mond; wir müssen für euch brennen.

Dicinius.

Seid milde doch, wenn ihr zu helfen weigert
In so ratloser Zeit. Verhöhnt uns mind'stens
Mit unserm Elend nicht; denn sprächet ihr
Für euer Vaterland, eur gutes Wort,

Mehr als ein eilig aufgerafftes Heer,
Hemmt' unsern Landsmann.

Menenius:

Nein, ich bleib' davon.

Sicinius.

Ich bitt' Euch, geht zu ihm.

Menenius.

Was soll es nützen?

Brutus.

Versuchen nur, was Eure Liebe tun kann
Für Rom bei Marcius.

Menenius.

Und gesetzt, daß Marcius
Zurück mich schiebt, just wie Cominius,
Ganz ungehört. — Die Folge?
Noch ein gekränkter Freund, von Gram durchbohrt
Durch seine Härte. Was dann?

Sicinius.

Euren Willen

Erkennt Rom dankbar nach dem Maß, wie Ihr
Die gute Meinung zeigt.

Brutus.

Ihr kennt den wahren Pfad zu seiner Güte
Und könnt des Wegs nicht fehlen.

(V. Aufzug II. Scene.)

Menenius.

— — — — —
— — — Ich war die Chronik
Des Guten, das er tat, in der sein Ruhm
Zu lesen stand, wohl etwas übertrieben.
Stets sagt' ich Bestes aus von meinen Freunden
(Von denen er der liebste), wenn's die Wahrheit
Nur irgend zuließ. Doch zuweilen wohl,
So wie die Kugel auf ganz sanftem Grund,
Rollt' ich auch übers Ziel, und drückte fast
Der Lüge Stempel seinem Lobe auf. — — — — —

(Geht ab.)

Cominius.

Er hört ihn nimmer.

Sicinius.

Nicht?

Cominius.

Glaubt mir, er sitzt im Gold, sein Blick so feurig,
Als wollt' er Rom verbrennen; und sein Zorn
Ist Wächter seiner Gnad'. — Ich kniete nieder,
Nur leise sprach er: Auf! — entließ mich — so —
So daß uns keine Hoffnung bleibt, —
Als seine edle Mutter und sein Weib —
Die, hör' ich, sind gewillt, ihn anzuflehn
Um Gnade für die Stadt; drum geh'n wir hin,
Daß unser bestes Wort sie mehr noch treibe.

(Gehn ab.)

Zweite Scene.

(Das Volstische Lager vor Rom.)

Coriolanus, Aufidius, Menenius.

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

(V. Aufzug II. Scene.)

Coriolanus.

Weib, Mutter, Kind, nicht kenn' ich sie. — Mein Tun
Ist andern dienstbar. Eignet mir die Rache
Auch gänzlich, kann doch von den Volstern nur
Verzeihung kommen. Daß wir einst befreundet,
Bergifte lieber undankbar Vergessen,
Als Mitleid sich, wie sehr, erinnere. Fort denn!
Mein Ohr ist fester eurem Flehn verschlossen,
Als eure Tore meiner Kraft.

— — — — —
— — — — —
— — — — —

(V. Aufzug III. Scene. Mitte.)

Coriolanus.

Was zu gewähren ich verschwor, das nehmt nicht
Als euch verweigert; heißt mich nicht entlassen
Mein Heer; nicht, wieder unterhandeln mit
Den Handarbeitern Roms; nicht spricht mir vor,

Worin ich unnatürlich scheine; denkt nicht
Zu sänft'gen meine Wut und meine Rache
Mit euren kältern Gründen.

— — — — —
— — — — —

(Menenius ab.)

— — — — —
— — — — —

(V. Aufzug III. Scene. Anfang.)

Coriolanus.

So ziehn wir morgen denn mit unserm Heer
Vor Rom. Ihr, mein Genoss in diesem Krieg,
Thut euren Senatoren kund, wie redlich
Ich alles ausgeführt.

Aufidius.

Nur unsren Vorteil

Habt Ihr beachtet; Euer Ohr verstopft
Roms allgemeinem Flehn; nie zugelassen
Geheimess Flüstern; nein, selbst nicht von Freunden,
Die ganz auf Euch vertraut.

Coriolanus.

Der alte Mann,

Den ich nach Rom gebrochnen Herzens sandte,
Er liebte mehr mich als mit Vaterliebe,
Vergötterte mich fast. — Die letzte Zuflucht
War, ihn zu senden; um des Greises Liebe,
Blickt' ich schon finster, tat ich noch einmal
Den ersten Antrag, den sie abgeschlagen*)
Und jetzt nicht nehmen können; ihn zu ehren,
Der mehr zu wirken hoffte, gab ich nach,
Sehr wenig nur. Doch neuer Sendung, Bitte,
Sei's nun vom Staat, von Freunden, leih' ich nun
Mein Ohr nicht mehr. —

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

*) Hieraus erkennen wir, daß ein wichtiger Teil der Handlung auch hier verloren gegangen ist.

Coriolanus.

(Es treten auf Virgilia, Volunnia, die den jungen Marcius an der Hand führt.
Alle in Trauer.)

Mein Weib voran, dann die ehrwürb'ge Form,
Die meinen Leib erschuf, an ihrer Hand
Der Enkel ihres Bluts. — Fort, Mitgefühl!
Brecht, all' ihr Band' und Rechte der Natur!
Sei's tugendhaft, in Starrsinn fest zu bleiben.

Nimmer

Soll, wie unflügge Brut, Instinkt mich führen;
Ich steh', als wär' der Mensch sein eigener Schöpfer
Und kenne keinen Ursprung.*)

Virgilia.

Herr und Gatte!

Coriolanus.

Mein Auge schaut nicht mehr, wie sonst in Rom.

Virgilia.

Der Gram, der uns verwandelt hat, macht dich
So denken.

Coriolanus.

Wie ein schlechter Spieler jetzt
Vergaß ich meine Roll' und bin verwirrt,
Bis zur Verhöhnung selbst. — Blut meines Herzens!
Vergieb mir meine Tyrannei; doch sage
Drum nicht; Vergieb den Römern. —

Volunnia.

O! nichts mehr! nichts mehr!

Du hast erklärt, du willst uns nichts gewähren;
Denn nichts zu wünschen haben wir, als das,
Was du schon abschlugst; dennoch will ich wünschen,

*) Das Folgende befindet sich zwar auch in dem überlieferten Stück in der III. Scene des V. Aufzuges, aber ganz willkürlich durcheinandergewürfelt.

Daß, weichst du unsern Bitten aus, der Tadel
Nur deine Härte treffen mag. Drum hör uns.

— — — — —
— — — — —

Volumnia.

Wenn wir auch schwiegen, sagte doch dies Kleid
Und unser bleiches Antlitz, welch ein Leben
Seit deinem Bann wir führten. Denke selbst,
Wie wir, unsel'ger als je Fraun auf Erden,
Dir nahn! Dein Anblick, der mit Freudentränen
Die Augen füllen soll, das Herz mit Wonne,
Neht sie mit Leid, die Brust erbebt vor Furcht;
Da Mutter, Weib und Kind es sehen müssen,
Wie Sohn, Gemahl und Vater wütht im Busen
Des eignen Landes. Und uns Arme trifft
Am tödtlichsten dein Groll: Du wehrst es uns,
Die Götter anzusehn — ein süßer Trost
Für alle außer uns! Denn ach, wie können
Fürs Vaterland wir beten,
Was unsre Pflicht ist, und zugleich um Sieg
Für dich, was unsre Pflicht ist?
Weh uns! Wir müssen unsre teure Amme,
Das Vaterland, verlieren, oder dich,
Dich, unsern Trost im Vaterland! Wir finden
Gewisses Unglück nur, auch wenn Der siegt,
Dem wir es wünschen: entweder muß man dich
Als Fremden, Abgefallnen durch die Straßen
In Ketten führen, oder im Triumph
Trittst du auf deines Vaterlandes Trümmer
Und trägst die Palme, weil du kühn vergoffest
Der Frau, des Kindes Blut; denn ich, mein Sohn,
Ich will das Schicksal nicht erwarten, noch
Des Krieges Schluß. Kann ich dich nicht bewegen,
Daß lieber jedem Teil du Schuld gewährst,
Als einen stürzest — traun, du sollst nicht eher
Dein Vaterland bestürmen, bis du tratst,
(Glaub mir, du sollst nicht) auf der Mutter Leib,
Der dich zur Welt gebar.

Virgilia.

Ja, auch auf meinen,
Der diesen Sohn dir gab, auf daß dein Name
Der Nachwelt blüh'.

Der kleine Marcius.

Auf mich soll er nicht treten.
Fort lauf' ich, bis ich größer bin, dann fecht' ich.

Coriolanus.

Wer nicht will Wehmut fühlen, gleich den Frauen,
Der muß nicht Frau noch Kindes Antlitz schauen. (Wendet sich ab.)

Volumnia.

Nein, so geh nicht fort.

Zielt' unsre Bitte nur dahin, die Römer
Zu retten durch den Untergang der Volster,
Die deine Herrn, so möchtest du uns verdammen
Als Mörder deiner Ehre. — Nein, wir bitten,
Daß beide du veröhnst; dann sagen einst
Die Volster: Diese Gnad' erwiesen wir, —
Die Römer: Wir empfangen sie; und jeder
Giebt dir den Preis und ruft: Gesegnet sei
Für diesen Frieden! — Großer Sohn, du weißt,
Des Krieges Glück ist ungewiß; gewiß
Ist dies, daß, wenn du Rom besiegst, der Lohn,
Den du dir erntest, solch ein Name bleibt,
Dem, wie er nur genannt wird, Flüche folgen.
Dann schreibt die Chronik einst: Der Mann war edel,
Doch seine letzte Tat löscht' alles aus,
Zerstört' sein Vaterland; drum bleibt sein Name
Ein Abscheu künft'gen Zeiten. — Sprich zu mir, Sohn.
Der Ehre zartste Forderung war dein Streben,
In ihrer Hoheit Göttern gleich zu sein:
Den Luftbaum mit dem Donner zu erschüttern
Und dann den Bliß mit einem Keil zu tauschen,
Der nur den Eichbaum spaltet. Wie? nicht sprichst du? —
Hältst du es würdig eines edlen Mannes,
Sich stets der Kränkung zu erinnern? —

Kein Mann auf Erden

Verdankt der Mutter mehr; doch hier läßt er
Mich schwagen, wie ein Weib am Pranger. — (Nie
Im ganzen Leben gabst der lieben Mutter
Du freundlich nach, wenn sie, die arme Henne,
Nicht andrer Brut erfreut, zum Krieg dich gluckte,
Und sicher heim, mit Ehren stets beladen. —)*)

*) Die eingeklammerte Stelle dürfte unecht sein; Shakespeare wird nie eigentlich trivial.

Heiß ungerecht mein Flehn und stoß mich weg;
Doch ist das nicht, so bist nicht edel du,
Und strafen werden dich die Götter, daß
Du mir die Pflicht entziehst, die Müttern ziemt.
Er lehrt sich ab! —

— — — — — Tochter,
Sprich du, er achtet auf dein Weinen nicht. —

— — — — —
Sprich du, mein Kind, —
Vielleicht bewegt dein Kindsgeschwätz ihn mehr,
Als unsre Rede mag. —

— — — — — Sieh her!
Dies Kind, nicht kann es sagen, was es meint;
Doch kniet es, hebt die Händ' empor mit uns,
Spricht so der Bitte Recht mit größrer Kraft,
Als du zu weigern hast. —

Coriolanus.

Was gilt dies Beugen mir? dies Taubenauge,
Das Götter lockt zum Meineid? —

Volumnia.

— — — — —
Indeß auf weichern Kissen nicht als Stein
Vor dir ich kniee, und umgekehrt dir leiste,
Die Pflicht, die all' die Zeit her zwischen Kind
Und Mutter so verkannt ward. —

Coriolanus.

Ihr vor mir knien? vor dem bestrafte'n Sohn?
Dann mögen Kiesel von der sand'gen Bucht
Frech an die Sterne springen; rebell'sche Winde
Die Feuersonn' mit stolzen Cedern peitschen,
Mordend Unmöglichkeit, zum Kinderspiel
Zu machen das, was ewig nie kann sein.

— — — — —
Ha! meine Mutter beugt sich —
Wie wenn Olympus vor 'nem Maulwurfsbügel
Sich neigt in Demut; und mein junger Sohn
Hat einen Blick der Bitt', aus dem allmächtig
Natur schreit: Weiger's nicht! —

— — — — —
— — — — —
Was tust du? Sieh, die Himmel öffnen sich,
Die Götter schau'n herab; der Auftritt unnatürlich
Entrüstet sie! —

Volumnia.

Kniet nieder, Frau'n, beschäm' ihn unser Knien.
Dem Namen Coriolanus ziemt Verehrung,
Nicht Mitleid unsrem Flehn. — Kniet, sei's das Letzte. —

— — — — —
Nun ist es aus — wir kehren heim nach Rom
Und sterben mit den Unsern. —

— — — — — Kommt, laßt uns gehn:
Der Mensch hat eine Volkserin zur Mutter,
Sein Weib ist in Corioli, dies Kind
Gleicht ihm durch Zufall. — So sind wir entlassen;
Still bin ich, bis die Stadt in Flammen steht,
Dann sag' ich etwas noch.

Coriolanus.

— — — — — Ich zerschmelze!
Und bin nicht festre Erd' als andre Menschen. —
O! Mutter! — Mutter!

(Er faßt die beiden Hände der Mutter. Pause.)

Für Rom hast du heilsamen Sieg gewonnen;
Doch deinen Sohn — o glaub es, glaub es mir,
Ihm höchst gefährvoll hast du den bezwungen,
Wohl tödtlich selbst. Doch mag es nur geschehn!

— — — — —
— — — — —
— — — — —
(Die Frauen sind abgegangen.)

Coriolanus.

Aufidius, kann ich Krieg nicht redlich führen,
Schließ' ich heilsamen Frieden. Sprich, Aufidius,
Wärst du an meiner Statt, hättest du die Mutter
Wen'ger gehört? ihr wen'ger zugestanden?

Aufidius.

Ich war bewegt.

Coriolanus.

Ich schwöre drauf, du warst es:
Und nichts Geringses ist es, wenn mein Auge
Von Mitleid träuft. Doch rate mir, mein Freund!
Was für Bedingung machst du? denn nicht geh' ich
Nach Rom, ich kehre mit euch um und bitt' euch,
Seid hierin mir gewogen. —

Aufidius (allein).

Froh bin ich, daß in Zwiespalt Ehr' und Mitleid
In dir gerieten: daraus schaff' ich wieder
Mein Glück von ehemals mir.

(IV. Aufzug VII. Scene.)

Kommt's einst zur Rechnungsablegung, weiß er schwerlich,
Weß ich ihn zeihen kann. Scheint es auch so,
Und denkt er's selbst und kommt's gemeinen Augen
So vor, daß er in allem redlich handelt,
Für unsern Staat vortrefflich sorgt und haushält,
Ficht wie ein Drache, siegt, sobald er nur
Sein Schwert gezückt — doch ließ er ungetan,
Was ihm den Hals soll brechen, oder mir,
Wenn je wir miteinander rechnen.*)

Dritte Scene.

(Antium.)

Aufidius und Verschworene.

(V. Aufzug VI. Scene.)

1. Verschworener.

Ebler Herr,

Wenn bei derselben Absicht Ihr verharret,
Zu der Ihr unsern Beitritt wünscht, erretten
Wir Euch von der Gefahr.

*) Ich wage nicht mit Sicherheit zu behaupten, daß diese Stelle am rechten Orte steht; namentlich die ersten Worte scheinen auf etwas Früheres hinzuweisen. Aber da das überlieferte Stück nicht den schwächsten Anhaltspunkt für eine andere Einordnung bietet, so habe ich die Verse hier aufgenommen, da sie hier wenigstens einigermaßen der Situation entsprechen.

Aufidius.

Ich weiß noch nicht:
Wir müssen handeln nach des Volkes Stimmung.

2. Verschworener.

Das Volk bleibt ungewiß, so lang es noch
Kann wählen zwischen Euch. Der Fall des Einen
Macht, daß der Andre alles erbt.

Aufidius.

Für wen'ge Tropfen Weibertränen, wohlfeil
Wie Lügen, konnt' er Schweiß und Blut verkaufen
Der großen Unternehmung. Darum sterb' er,
(Hinter der Bühne Freudengeschrei des Volks.)

1. Verschworener.

Ihr kamt zur Vaterstadt, gleich einem Boten,
Und wurdet nicht begrüßt; bei seiner Rückkehr
Berreißt ihr Schrein die Luft.

2. Verschworener.

Ihr blöden Toren!
Die Kinder schlug er euch, ihr sprengt die Kehlen,
Ihm Glück zu wünschen.

3. Verschworener.

Drum zu Eurem Vorteil,
Eh er noch sprechen kann, das Volk zu stimmen
Durch seine Rede, fühl' er Euer Schwert.
Wir unterstützen Euch, daß, wenn er liegt,
Auf Eure Art sein Wort gedeutet wird,
Mit ihm sein Recht begraben.

Aufidius.

Sprich nicht mehr,
Hier kommt schon der Senat.

(Die Senatoren treten auf.)

Ein Senator.

Was früher er gefehlt, das, glaub' ich, war
Nur leichter Strafe wert; doch da zu enden,
Wo er beginnen sollte, wegzuschicken
Den Vorteil unsers Krieges, uns zu bezahlen
Mit unsern Kosten, und Vergleich zu schließen,
Statt der Erobrung — das ist unverzeihlich.

Aufidius.

Er naht, ihr sollt ihn hören.

(Coriolanus tritt ein mit Kriegern und Fahnen, Bürger mit ihm.)

Coriolanus.

Heil, edle Herrn! Heim fehr' ich, euer Krieger,
Unangesteckt von Vaterlandsgeföhlen,
So wie ich auszog. Eurem hohen Willen
Bleib' stets ich untertan. — Nun sollt ihr wissen,
Daß uns der herrlichste Erfolg gekrönt:
Auf blut'gem Pfade führt' ich euren Krieg
Bis vor die Tore Roms. Wir bringen Beute,
Die mehr als um ein Drittel überwiegt
Die Kosten dieses Kriegs. Wir machten Frieden,
Mit minderm Ruhm nicht für die Antiaten
Als Schmach für Rom, und überliefern hier,
Von Konsuln und Patriciern unterschrieben
Und mit dem Siegel des Senats versehen,
Euch den Vergleich.

Aufidius.

Lebt ihn nicht, edle Herren.

Sagt dem Verräter, daß er eure Macht
Im höchsten Grad gemißbraucht.

Coriolanus.

Was? Verräter?

Aufidius.

Ja, du Verräter, Marcius!

Coriolanus.

Marcius?

Aufidius.

Ja, Marcius, Cajus Marcius! denkst du etwa,
Daß ich mit deinem Raub dich schmücke, deinem
Gestohlnen Namen Coriolan?
Ihr Herr'n und Häupter dieses Staats, meineidig
Berriet er eure Sach' und schenkte weg
Für ein'ge salz'ge Tropfen euer Rom,
Ja, eure Stadt, an seine Frau und Mutter,
Den heil'gen Eid zerreißen, wie den Faden
Verfaulter Seide, niemals Kriegeßrat
Verusend. Nein, bei seiner Amme Tränen
Weint' er und heulte euren Sieg hinweg,
Daß Vagen sein sich schämten und Soldaten
Sich staunend angesehen.

Coriolanus.

Hörst du das, Mars?

Aufidius.

O! nenne nicht den Gott, du Knabe der Tränen! —

Coriolanus.

Ha!

Aufidius.

Nichts mehr!

Coriolanus.

Du grenzenloser Lügner! zu groß machst du
Mein Herz für seinen Inhalt. (?)*) Knab' ? o Sklave!
Verzeiht mir, Herrn, das ist das erstemal,
Daß man mich zwingt, zu schimpfen. — Ihr Verehrten,
Straft Lügen diesen Hund; sein eignes Wissen
(Denn meine Striemen sind ihm eingedrückt,
Und diese Zeichen nimmt er mit ins Grab)
Schleudr' ihm zugleich die Lüg' in seinen Hals.

1. Senator.

Still, beid', und hört mich an.

Coriolanus.

Reißt mich in Stücke, Volcker! Männer, Kinder,
Taucht euren Stahl in mich. — Knab' ? — Falscher Hund!
Wenn eure Chronik Wahrheit spricht, — da steht's,
Daß, wie im Taubenhauß der Adler, ich
Gescheucht die Volcker in Corioli.
Allein, — ich — tat es. Knabe!

Aufidius.

Edle Herren,
So laßt ihr an sein blindes Glück euch mahnen
Und eure Schmach? Durch diesen frechen Prahler
Vor euren eignen Augen?

Die Verschworenen.

Dafür sterb' er!

*) Herwegh übersezte: „Du hast mein Herz zu groß gemacht für meine Brust“; der Text lautet jedoch: „thou hast made my heart Too great for what contains it.“ — Da die ganze Scene trostlos verstümmelt worden, so sind jedenfalls auch die paar Sätze, die Coriolanus hier spricht, nicht unbedingt echt.

Die Bürger (durcheinander).

Reißt ihn in Stücke, tut es gleich. —

Er tötete meinen Sohn — meine Tochter. — Er tötete meinen Vater!

2. Senator.

Still! keine blinde Wut. Seid ruhig. Still!
Der Mann ist edel, und sein Ruhm umschließt
Den weiten Erdkreis. Sein Vergeh'n an uns
Sei vor Gericht gezogen. Halt, Aufidius!
Und stör' den Frieden nicht.

Coriolanus.

O! hätt' ich ihn!

Und sechs Aufidiusse, ja noch mehr,
Den ganzen Stamm, mein ehrlich Schwert zu brauchen!

Aufidius.

Frecher Bube!

(Die Verschwornen ziehn und erstechen Coriolanus, der zu Boden stürzt.)

Die Senatoren.

Halt, halt ein!

Aufidius.

Ihr edlen Herrn! o! hört mich an.

1. Senator.

O Tullus!

2. Senator.

Du hast getan, was Tugend muß beweinen.

Aufidius.

Ihr Herr'n, erkennt ihr (wie in dieser Wut,
Von ihm erregt, nicht möglich) die Gefahren,
Die euch sein Leben drohte, wird's euch freu'n,
Daß er so weggeräumt. Veruft mich, Edle,
Gleich in den Rat, so zeig' ich, daß ich bin
Eur treuester Diener, oder ich erdulde
Die schwerste Strafe.

1. Senator.

Tragt die Leiche fort
Und trauert über ihn. Er sei geehrt,
Wie je ein edler Leichnam, dem der Herold
Zum Grab gefolgt.

2. Senator.

Sein eigener Ungeßüm
Nimmt von Aufidius einen Teil der Schuld.
So kehrt's zum Besten.

Aufidius.

Meine Wut ist hin,
Mein Herz durchbohrt der Gram. So nehmt ihn auf;
Helst, drei der ersten Krieger, ich der vierte.
Die Trommel rührt und laßt sie traurig tönen;
Schleppt nach die Speer'. Obwohl in dieser Stadt
Er manche Gatten kinderlos gemacht
Und nie zu sühnend Leid auf uns gebracht,
So sei doch seiner ehrenvoll gedacht.
Helst mir!

(Sie tragen die Leiche Coriolans fort. Trauermarsch.)





Shakespeares Dramen.

Kritische Betrachtungen.

„Man hat längst bemerkt, daß, je undeutlicher die Begriffe sind, die man von der Größe eines Mannes hat, sie desto mehr auf das Blut wirken, und die Bewunderung desto enthusiastischer wird.“

Lichtenberg.

Einleitung.

„Die schlechten Beweisführungen sind gleichsam die Wälle und Hülfstruppen der Götzenbilder und gehen nur darauf aus, die Welt den Worten zu unterwerfen und in deren Gewalt zu geben.“

Novum Organon.

„Unser Zeitalter ist das eigentliche Zeitalter der Kritik, der sich Alles unterwerfen muß“, schreibt — Kant in der Vorrede zur ersten Ausgabe seiner „Kritik der reinen Vernunft“, die bekanntlich im Jahre 1781 ans Licht trat, also in einer Zeit, die wir schon gewissermaßen zur „dritten Blütenperiode“ unsrer Poesie zu rechnen uns gewöhnt haben.

An und für sich ist es nun freilich nicht auffallend, daß der Mann, welcher die drei „Kritiken“ schrieb, sein Zeitalter das der Kritik nannte; denn er hatte, wie kein anderer, Grund dazu. Auffallend ist es vielmehr, daß jener stolze Ausspruch ebenso gut, ja vielleicht noch besser auf unser „unproduktives“ Zeitalter zu passen scheint, welches bekanntlich in hohem Grade ein kritisches ist. Aber auch der Verfasser des „Novum Organon“ mochte allen Grund haben, sein Zeitalter ein kritisches zu nennen; denn nicht nur er allein, sondern eine ganze Reihe von Zeitgenossen zeichneten sich durch ihren kritisch-philosophischen Geist aus und drückten dem regsamen Jahrhundert ihren Stempel auf.

Wollten wir nun von Jahrhundert zu Jahrhundert zurückgehen, so würden wir vielleicht immer wieder dieselbe Wahrnehmung machen, sodaß jener Satz Kants recht eigentlich als Motto für jedes Jahrhundert sich bewähren könnte. Und in der That: zu diesem Anspruchnehmen des Vorherrschens der Kritik ist jedes Zeitalter gleicherweise berechtigt und, im höheren Sinne, unberechtigt. Jedes Zeitalter

sieht sich nämlich in die Lage versetzt, über Dinge und Anschauungen, die von seinem Vorgänger oder seinen Vorgängern für wahr und richtig gehalten worden, über Autoritäten und Götzenbilder, welche es überkommen, zu Gericht zu sitzen: das eine über Dieses, das andre über Jenes. Zugleich aber sammelt es auch wieder eine Menge neuen, ohne Kritik hingenommenen Wustes auf, hinterläßt es dem nachfolgenden und leitet alte Irrtümer, zu deren Berichtigung noch keine Nötigung vorgelegen, weiter.

So war es und so wird es bleiben.

Trotz alledem wird man schwerlich bezweifeln, daß gerade unsere Zeit in ganz hervorragender Weise von der Kritik beherrscht wird, daß die Besonnenheit, die kühle Mäßigkeit des Urteilens unser Geschlecht ganz besonders auszeichnet.

Um so merkwürdiger ist der Fall, daß es eine künstlerische Erscheinung der Weltliteratur giebt, vor der auch die kritischsten Kritiker ihre Waffen strecken, der gegenüber sie nur eitel Bewunderung sind und selbst ihre Weisheit für Torheit halten. Oder ist es zu viel behauptet, wenn ich sage, daß nicht nur in England, sondern auch in Deutschland Shakespeare wie ein Heiliger verehrt wird; daß vor diesem „allgemeinen Menschen und Gott“ *) jede Regung des keizerischen Zweifels unterdrückt bleibt; daß man von seinen Werken, „welche die größten Geister am höchsten schätzen“, **) nicht überschwänglich genug glaubt sprechen zu müssen?

Freilich darf die Tatsache nicht verschwiegen werden, daß gelegentlich, sowohl jenseits als diesseits des Kanals, eine Stimme verwegenen Unglaubens laut wurde, daß in die frommen Andachtsübungen der Gläubigen sich die frechen Rufe der Kezerei mischten. Bekanntlich entrüstete sich schon Gervinus über die vermessenen Herren Birch, Courtenay u. a. m., welche „unverblüfft von dem Nachweis (!) des tiefsinnigen Baus dieser Dramen, jede komplizierte Anlage in Shakespeares Werken geleugnet und sogar bezweifelt haben, ob er je selbst nur seine Personen mit bewußter Absicht charakteristisch habe

*) Richard Wagner.

**) Ralph Waldo Emerson.

sprechen lassen“; die sich „gegen den Kultus dieses Genius*) feierlich verwahrt und eine Gotteslästerung darin gefunden, daß ihn Coleridge einen übermenschlichen nannte“. Er mußte mit heiligem Eifer die Störrigkeit Unbelehrbarer brandmarken; denn „Geschmacklosigkeit, Gesetzklosigkeit, Mangel des (!) künstlerischen Ideals waren früher und sind noch heute die stehenden Vorwürfe, die Shakespeare gemacht werden; als ob sich der Abgang (!) dieser Eigenschaften bei einem so großen Genius von selbst verstände, da doch ohne dieselben kein echter Jünger der Kunst kann gedacht werden.“ Und Gerwinus hatte wohl Grund, sich über diese „unverblüfften“ Leute zu entrüsten. Denn obgleich der begeisterte Gerstenberg es einmal ganz unbefangen ausgesprochen hatte, daß dem großen Stratsford „Einheit des Ortes, Einheit der Zeit, Einheit der Handlung, Einheit des Stils, sogar Einheit des Zwecks so viel wie nichts gegolten“ habe, „wenn es der Mannigfaltigkeit im Wege war“, so durfte der Heidelbergerische Gelehrte doch seinerseits mit voller Berechtigung erklären, daß es ganz unmöglich sei, „bei Gesetzklosigkeiten der offenbarende, d. h. gesetzgebende Genius einer Kunstgattung zu sein, wie wir von dem Dramatiker Shakespeare ausgesagt haben.“

„Ausgesagt“ — das Wort scheint nicht gut gewählt zu sein; denn was läßt sich nicht alles aussagen und behaupten. Es wird doch wohl in allen Fällen darauf ankommen, dergleichen „Ausagen“ stichhaltig zu beweisen; wenn man nicht in den Verdacht geraten mag, daß man die Welt nur habe „verblüffen“ wollen.

Offenbar haben die berühmten Shakespeare-Gelehrten, Gerwinus allen voran, diesen Beweis geliefert, da sie sonst unmöglich das Haupt so stolz in den Nacken werfen dürften; sie haben ihn jedenfalls geliefert, wenn es auch, aus den vorhin angeführten Sätzen des Heidelbergerischen Gelehrten zu schließen, den Anschein hat, als ob sie nicht deshalb, weil sie nach ernstlicher Prüfung die Werke Shakespeares geschmackvoll, gesetzmäßig und kunstvoll erfunden, sich gedrängt gefühlt hätten, den „großen Genius“ in ihm zu verehren, sondern daß sie vielmehr, weil sie gehört hatten, daß Shakespeare ein großer Genius

*) Ich erlaube mir zu bemerken, daß ich Gerwinus wörtlich citiere und daher für das mangelhafte Deutsch der Sätze nicht verantwortlich gemacht werden darf.

sei, ohne weiteres angenommen, daß diese Werke geschmackvoll, gesetzmäßig und kunstvoll sein müßten, da ja doch „ohne diese Eigenschaften kein echter Jünger der Kunst kann gedacht werden“. Ich sage wohlweislich, es habe den Anschein, als ob die Sache sich so verhalte; denn daß sie sich wirklich so verhalten könne, wird Niemand annehmen. Um so besser für uns. Denn da wir gesonnen sind, mit kritischer Vorurteilslosigkeit an die vielbewunderten Dramen hinzutreten, so werden wir gut tun, uns vorher aus den umfangreichen Werken der zwei berühmtesten Shakespeare-Kritiker Deutschlands die nötige Zbersicht für ein solches Wagnis zu gewinnen. Ulrici meinte ja, daß die deutschen Kritiker „weniger autoritätsgläubig“ wären als die englischen; daß sie ganz besonders dazu veranlagt wären, die Weltstellung des größten dramatischen Dichters herauszuforschen, da „man anders urteilt*), wenn man die Litteraturgebiete fast aller gebildeten Völker beherrscht**), als wenn man nur Shakespeare und die englische Poesie kennt.“

Werfen wir also wenigstens einen flüchtigen Blick auf die grundlegenden Hauptwerke***) der beiden deutschen Männer, zunächst auf Ulricis Werk.

Über die phantasievolle Darstellung der allgemeinen Litteraturverhältnisse jener Zeit, wie man sie sich denkt, dürfen wir hinweggehen, ebenso über die Beurteilung der sogenannten Vorgänger Shakespeares. Wir wissen wohl, daß Shakespeare ebensowenig denkbar wäre ohne die Kyd, Lodge, Nash, Peele, Greene und Marlowe, wie etwa Raffael ohne Perugino, Goethe ohne Herder, Mozart und Beethoven ohne Haydn; aber uns gehen die für uns ganz ungenießbar gewordenen „Dramatiker“ nichts an; wir verweilen höchstens einen Augenblick bei der schillernden Be-, oder vielmehr Beurteilung Marlowes. Bekanntlich hatte Lessing, der für die Größe Shakespeares ein so feinfühliges Verständnis besaß, von Marlowe nichts weiter ausgesagt, als daß er „zum Tragischen besonders aufgelegt war“ — was wollte das heißen? Wenig; und daher fühlte sich unser Litteraturgeschichtschreiber be-

*) Ulrici sagt „anders“, nicht „besser“.

**) Die Russen waren zu jener Zeit glücklicherweise noch nicht Mode.

***) Für die das Werk von Franz Horn: „Shakespeares Schauspiele“ (1822—31), „grundlegend“ gewesen war.

rufen, den Geist des veralteten Dichters gewissermaßen braun und blau zu schlagen*). Aber nicht nur, weil ein Lessing so wenig von dem Dichter zu sagen wußte, ging unser Forscher so wenig rücksichtsvoll mit ihm um; o nein! ihn beherrschte ein Prinzip, von dem geleitet er zu den unfreundlichen Behauptungen notwendigerweise kommen mußte. Schon Lessing wollte nämlich irgendwo gehört haben, daß Marlowe „ein abscheulicher Mensch und Atheist“ gewesen; und diese Bemerkung setzte Herrn Ulrici in den Stand, sich den geeigneten Gesichtspunkt für die Beurteilung des Gebrandmarkten zu gewinnen. Nach Herrn Ulricis Behauptung kann eben ein „Atheist“ überhaupt keine Kunstwerke schaffen; und weil er sie nicht schaffen kann, so müssen eben die Stücke Marlowes notwendigerweise unzureichend sein**). Hieraus aber folgt, „wie die Nacht dem Tage,“ daß der Mann, „der die ganze Tiefe und Fülle der die christliche Aera der Weltgeschichte beherrschenden Ideen***) mitbrachte,“ ein „Dichtergenius“ gewesen sein muß; und dann ergibt sich alles Andre von selbst. Denn „sobald man weiß, daß jemand blind ist, so glaubt man, man könne es ihm von hinten ansehen“, wie der tiefsinnige Lichtenberg einmal scherzt.

Daher ist es denn auch zunächst für Herrn Ulrici ausgemacht,

*) „Unter seiner Hand wurde das Gewaltige zum Gewaltfamen, das Ungewöhnliche zum Unnatürlichen, das Große und Erhabene zum Grotesken und Ungeheuren.“ — „Nirgend ein Verständnis zwischen (!) Ursache und Wirkung, Zweck und Mittel, Anfang und Ende.“ — „Die Scenen sind planlos und willkürlich aneinandergereiht.“ — „Die äußere Form ist eckig und ungelent.“ — „Die Affekte und Leidenschaften, und mit ihnen die Handlungen, liegen gleichsam fix und fertig bereit, sie sind da, man weiß nicht wie und woher; alle Reflexionen sind ausgeschlossen; seine Personen haben so gut wie gar keine Gedanken.“ — Die Diktion ist „durchgängig ohne Zartheit und Grazie; er häuft eine übervolle Periode auf die andre, hascht nach ungewöhnlichen Bildern und Wendungen und verfällt fast mit jedem Schritt in das Hochtrabende, Schwülstige, Unnatürliche.“ — „Es fehlt die Besonnenheit und Gründlichkeit der Motivierung“ zc. zc.

***) Wofür man sie freilich auch erkennen muß, ohne daß man sich vorher diesen „Gesichtspunkt“ des Herrn Ulrici erobert hat.

***) Die Schwärmerei für den Christen Shakespeare brachte Ulrici aus der Schule Franz Horns mit; denn dieser erste große Shakespeare-Kommentator Deutschlands behauptete geradezu, daß nur Shakespeares Christentum ihn befähigt habe, über Sophokles hinauszuwachsen.

„daß Shakespeare geboren wurde, als der Gang der Weltgeschichte eines Shakespeares bedurfte“; und da die Zeitgenossen offenbar auf ihn gewartet, da obenein Meres ihn neben die Genien Plautus und Seneka gestellt, und Jonson sieben Jahre nach dem Tode des großen Dichters in einem seltsamen, widerspruchsvoll-rätselhaften Lobgedicht ihn als „die Seele des Zeitalters“ und „das Wunder der Bühne“ gefeiert hatte, so sagt Herr Ulrici kurzweg aus, daß wir „keinen Grund haben, daran zu zweifeln, daß diese Schätzung Shakespeares das allgemeine Urteil“ gewesen sei. Unglücklicherweise jedoch schweigen „alle bedeutenden Zeitgenossen“ *) über diese „Seele des Zeitalters“! Ja, Herr Ulrici muß selbst gestehn, daß „am 23. April 1616 der Günstling zweier gekrönter Häupter, der gefeiertste größte dramatische Dichter seiner und vielleicht aller Zeiten starb, ohne daß die Welt Notiz davon nahm.“ — In der That, „vielleicht“ das größte Wunder, das sich je zugetragen! Es ist wohl vorgekommen, daß man einen Messias kreuzigte, verbrannte oder verhungern ließ; aber daß man ihn, da er, obenein auch wider allen Brauch, „allgemein gefeiert worden“, ruhig sterben und einscharren ließ, „ohne davon Notiz zu nehmen“ — credat Judaeus Apella! —

Aber prüfen wir jetzt, was Herr Ulrici von dem „Genius, der die Fühlhörner der Seele über Sonne, Mond und Sterne hinausstreckt**), von dem „Heros der Romantik“ ***), seinen Absichten und Werken auszusagen weiß. Zunächst müssen wir uns darüber klar werden, was der Dichter wollte; und deshalb lenkt Ulrici die Aufmerksamkeit der Leser auf jene geistvolle Unterhaltung zwischen Hamlet und den Schauspielern, die in ihrer Klarheit, Einfachheit und Sachlichkeit von einem Künstler zeugt, der da wußte, worauf es bei Dramen an-

*) „Wenn Shakespeare wirklich der Verfasser dieser Dichtungen war, wie kann man sich der Bewunderung darüber verschließen, daß nicht einer seiner bedeutenden Zeitgenossen jemals den Namen habe erwähnen hören?“ (Morgan: „William Shakespeare und die Autorschaft der Shakespeare-Dramen.“) Es war dem großen Künstler also genau so gegangen wie dem „Erneuerer der Wissenschaften und Künste“, von dem Liebig sagt, daß „die Naturforscher seiner Zeit nichts von ihm wußten“, sondern nur, „der große Haufen der Dilettanten.“

**) Bogumil Golz.

***) Delius.

kommt, welche „dem großen Haufen nicht gefallen“ sollen*). Da findet sich denn das vielcitierte Wort: „Der Zweck des Schauspiels sowohl anfangs als jetzt war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten: der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.“ — Der Satz ist doch unstreitig so dunkel, daß ein Gelehrter kommen muß, um ihn uns auszulegen; und dieser Gelehrte ist der Herr Professor! Er dociert also folgendermaßen: „Shakespeare will sich an die Natur, die in Leben und Geschichte gegebne Wirklichkeit halten. Aber er will nicht bloß Charaktere malen, nicht bloß Taten und Schicksale u. dgl. m. schildern — er will vielmehr das innerste Wesen der Tugend, den ewigen Begriff des Guten in seinem Gegensatz gegen Sünde und Laster zur Anschauung bringen. Wer diesen ethisch=idealen Charakter dem Shakespeareschen Drama abspricht und nur den Naturdichter, den Realisten, den Physiologen der Leidenschaft in ihm**) erblickt, der setzt ihn unter jene Halbdichter herab, die von großen Intentionen überfließen, aber sie nicht zum Ausdruck zu bringen vermögen.“

Wir fassen uns nun an die Stirn und fragen: um alles in der Welt, liebster Herr Professor, wo lesen Sie diese großen Worte heraus?! Aber ehe wir hoffen können, eine Antwort zu erhalten, fährt der Ausleger fort, uns zu belehren, und behauptet zulezt, daß „Shakespeares Ansicht vom Wesen des Dramas ist: Das Drama soll die poetische Darstellung der Weltgeschichte sein. Es soll der Natur gleichsam den Spiegel vorhalten, d. h. sie zur Erkenntnis ihrer selbst, den Menschen zur Erkenntnis seiner Natur führen. Dazu gehört, daß er die volle Einsicht gewinne in das Wesen von Gut und Böse, Tugend und Laster. Dazu gehört aber auch, daß ihm der Zweck des menschlichen Daseins, Form und Gang der geschichtlichen Entwicklung und die jedesmalige Bildungsstufe der Menschheit, kurz die Gestalt des Jahr=

*) „In seinen Scenen wohlgeordnet und mit ebensoviel Bescheidenheit als Verstand abgefaßt . . . In seinen Zeilen kein Salz und Pfeffer, um den Sinn zu würzen, kein Sinn in dem Ausdruck, der an dem Verfasser Bitterkeit verraten könnte . . . eine schlichte Manier . . . ungleich mehr schön als geschmückt.“ — Also doch wohl keine „Romantik“!

**) also in dem „Shakespeareschen Drama“!

hundert^s und Körper^s der Zeit zur klaren Anschauung komme. Der Gegenstand der dramatischen Darstellung ist ihm mithin im Grunde die Weltgeschichte selbst, ihr Zweck, mitzuwirken zum Zwecke der Weltgeschichte, zur Selbsterkenntnis der Natur des Menschen als der Grundbedingung aller wahren Erkenntnis und alles rechten Wirkens und Wollens“; daher sind denn auch „alle Shakespeareschen Charaktere besondere Personen der Einen Urpersönlichkeit“; und es ist einleuchtend, daß „die Eigentümlichkeit und Größe Shakespeares einerseits darin besteht, daß, während bei andern Dichtern jene menschliche Urpersönlichkeit mehr oder minder schon eine besondere Gestalt, eine eigne Physiognomie von dem Charakter ihres Volkes und Jahrhunderts angenommen hat, getrübt von den einseitigen Interessen, Ideen, Richtungen ihres Zeitalters, sie von Shakespeare in einer überwiegenden Fülle von individuellen Charakteren angeschaut und dargestellt werden.“

— Uff!!

Nun wollen wir uns aber zunächst die Seife aus dem Gesicht waschen, damit wir nur wieder klare Augen bekommen.

Um was handelt sich's bei einem Drama?

Wenn wir den verstorbenen Dramendichter J. L. Klein noch danach fragen könnten, so würde er uns ohne Zweifel mit einem Citat aus sich selbst antworten: „Es stellt eine Dreieinigkeit dar von Gott, Natur und Menscheng Geist in einer Ideal-Gestalt oder Gestalt-Idee.“ Aber wir können ihn nicht mehr befragen und werden uns ohne ihn behelfen müssen. Werden wir uns also über die große Frage klar.

Das A und O aller Kunst ist zunächst Einfachheit und Natürlichkeit; diese beiden Faktoren sind also auch die erste *conditio sine qua non* für ein Drama. Hierzu muß nun das Weitere kommen: eine in sich geschlossene Handlung mit Anfang, Mitte und Ende, folgerichtig auseinander sich entwickelnde Scenen und Aufzüge, und Charaktere, die, kunstvoll gruppiert, in jedem Augenblick wie natürliche, entweder vernünftige oder leidenschaftliche wirkliche Menschen sprechen und handeln. Zu alledem eine einheitlich durchgeführte Idee und Größe des Gesichtspunktes innerhalb des engen Weltausschnittes. — Nur wenn alle diese Bedingungen erfüllt sind, kann das philosophisch-ethische Kunstwerk in die Erscheinung treten, das uns ein ideales (kein

idealisiertes!) Abbild der wirklichen Welt bietet, keine mythologischen Märchen, keine bühnengerechten oder — ungerechten Anekdoten, Historien und Novellen; das vor allem zunächst unsre Vernunft befriedigt, unser Gemüt erhebt und läutert, unsre Theilnehmung für alles Menschliche, seine Gebrechlichkeit und Hinfälligkeit, aber auch seine Größe und charaktervolle Widerstandsfähigkeit weckt und vertieft.

Also zunächst Einfachheit und Natürlichkeit.

Wo und wie hat unser Kommentator diese Eigenschaften an den „bei weitem glänzendsten Wunderwerken des Genius, welche die Welt je gesehen“ *) zu rühmen? — Wir suchen und suchen; aber wir finden in den drei stattlichen, geiststrotzenden Bänden des Werkes keine Hinweisung auf diese, wohl nur für „gemeine Realisten“ gültige Forderungen. Ob Herr Ulrici in den Dramen weder Einfachheit noch Natürlichkeit gefunden haben mag? Das ist doch kaum anzunehmen; aber vielleicht hielt er diese Selbstverständlichkeiten nicht der besondern Erwähnung wert.

Nun weiter: die geschlossene Handlung und die folgerichtig sich auseinander entwickelnden Scenen.

Hier finden wir etwas ausgesagt.

Zunächst versucht es der Kritiker, über die Forderung sich selbst klar zu werden; er schreibt daher: „Ohne einen organischen Mittelpunkt, von dem alle Radien ausgehn, ist Ordnung, Zweckmäßigkeit, Harmonie, die Grundbedingung aller Schönheit, schlechthin unmöglich: ein solches Zentrum der Komposition, die innere Einheit, welche die Teile erst zu einem Ganzen verbindet, leugnen, hieße die Kunst am Kunstwerk leugnen. — Ohne ein solches inneres Zentrum ist jede bestimmte Verbindung der handelnden Personen unter einander, jeder feste Zusammenhang ihrer Thaten und Schicksale unmöglich, löst sich jedes Drama in ein zufälliges Zusammentreffen, Kommen und Gehen einzelner Figuren auf, fällt das Ganze haltlos auseinander. Es leuchtet ein: die äußere Abrundung, die klare übersichtliche Zusammenstellung und harmonische Gliederung der einzelnen Auftritte, also das, was man die Schönheit der äußern Komposition nennen kann, ist nur dadurch zu erreichen, daß der Dichter von Anfang an den Mittel-

*) Morgan.

und Wendepunkt der Aktion fest ins Auge faßt und im Auge behält, daß jede Scene ein sicherer, wohl abgemessener Schritt zu einem bestimmten Ziele ist.“

Sehr verständig. Der Kritiker wird nun also prüfen müssen, ob die vorliegenden Dramen bei dieser Forderung bestehen. Und siehe da, unmittelbar nach dieser klaren Auseinandersetzung lesen wir denn auch die Bestätigung: „Daß Shakespeare ein Meister in der Komposition in diesem Sinne des Wortes ist, wird allgemein anerkannt.“ — Nun ergibt sich die Sache von selbst!

„Alles ist bei ihm Handlung, jedes Wort dramatisch, jede Scene ein Fortschritt der Aktion. Nichts steht bei ihm allein; jede Rede, jede Tat, wenn auch anscheinend rein persönlich, hat ihre Beziehung zum Ganzen, ist organisches Glied der Einen Aktion, wirkt wesentlich mit zur Entfaltung der Einen Grundanschauung. Und dennoch hat jede Figur zugleich ihre eigne Bewegung, ihre Freiheit und Selbstständigkeit; jede verfolgt ihre besonderen Interessen, stellt sich in das ihr angemessene Verhältnis zum Angelpunkt des Ganzen und faßt denselben in eigentümlicher Weise auf.“

Gut, gut! Aber wenn's nur bewiesen wird.

Wir suchen und suchen — aber wir finden nichts. Endlich stoßen wir auf die Erklärung, daß der Kritiker, weil die Sache zu weitläufig sei, „das Geschäft der kritischen Analyse der Dramen für sich behalten“ müsse!

Das kann Jeder! Wenn der Herr Professor nur schwächen wollte, so hätte er nicht erst die Feder in die Hand zu nehmen brauchen!

Aber was er „für sich behalten“ mußte, scheint ihm dennoch viel zu schaffen gemacht zu haben; ja wir ahnen sogar, daß er sich zuweilen mit dem höllischen Versucher weidlich herumgeprügelt haben dürfte.

So schreibt er z. B. über das „Wintermärchen“:

„Man kann dem Stück den Vorwurf machen, daß es in den ersten drei Akten tragisch, in den beiden letzten komisch erscheine. Aber der Vorwurf trifft nur, wenn man es eben bloß von außen ansieht, an den Einzelheiten haften bleibt . . . Es kommt eben alles auf die Auffassung an. Betrachtet man das Ganze vom Standpunkt des Historikers (!), so zerfällt es nicht nur in zwei bloß äußerlich lose zusammenhängende Hälften, sondern auch die Handlung selbst erscheint

nur sehr ungenügend motiviert. Faßt man dagegen das Drama in dem Sinne und Geiste, in welchem Shakespeare es verstanden haben wollte, so wird man finden, daß auch hier die Charaktere nicht nur scharf gegen einander abgeschattet, klar und harmonisch gruppiert und dem Sinne des Ganzen gemäß gezeichnet sind, sondern auch ganz im Geist und Sinne desselben handeln und die Handlung zu ihrem Ziele führen.“

Darüber ist auch eigentlich gar nicht zu streiten! Denn wäre dem nicht so, wie könnte Shakespeares Kunst von „unberechenbarer Ökonomie“*) sein? Weil sie aber doch dafür „allgemein anerkannt“ ist, so kann unter vernünftigen Menschen doch kein Zweifel darüber bestehen, daß auch das „Wintermärchen“, wenn man es nur nicht „vom Standpunkt des Historikers“ betrachtet, ein vollkommenes Kunstwerk sein muß!

Nun werden die Leser gewiß einwenden: dieses „Wintermärchen“ gehört ja dem Nachlaß an: das Geschwätz des Herrn Kommentators bedeutet also nichts gegen die Kunst Shakespeares. — Ich aber antworte darauf zunächst: um so schlimmer für den Herrn Kommentator! Denn wessen werden wir uns von ihm zu versehen haben, wenn er sein Licht erst über die echten Dramen Shakespeares leuchten läßt! Wir können uns ja gleich überzeugen. Sehen wir, was der gelehrte Herr vom „Sommernachtstraum“ auszusagen weiß:

„Mehr fast, als beim „Sturm“, sind wir beim ersten Anblick in Verlegenheit, was wir aus dem sonderbaren, lustigen Dinge machen sollen. Man fragt sich, wo denn der Kern- und Angelpunkt liege, um den sich das Ganze dreht, und inwiefern es, der ersten Anforderung der Kunst gemäß, ein lebendiges, harmonisches Ganzes bilde?“

Nun geht der blinde Mann in sich, schlägt sich tapfer mit den Dämonen herum; und endlich findet er die richtigen „Gesichtspunkte“: „Es kann nicht zweifelhaft sein, welche Intention Shakespeare leitete. Das menschliche Leben erscheint wie ein Sommernachtstraum aufgefaßt. (Es ist ein wahres Glück, daß der Kommentator uns dieses verrät!) Das Leben wie einen Traum zu fassen**) ist eine alte poetische Idee;

*) Bogumil Golz.

**) Es soll natürlich heißen „aufzufassen“. Ich muß auch hier daran erinnern, daß ich gezwungen bin, die großen Stilisten wörtlich zu citieren; daß ich also für das unglaubliche Deutsch dieser Herren nicht verantwortlich gemacht werden darf.

aber sie ernst zu nehmen, ist offenbar ein künstlerischer Mißgriff (!!)*) Daß in einer solchen Dichtung nicht bedeutende und gehaltvolle, konsequent durchgeführte Charaktere spielen können, versteht sich von selbst; nur der größte ästhetische Mißverstand (hört es, ihr unberblüfften Rezer!) kann hier eine scharfe, lebenswahre Charakteristik fordern.“

Ich möchte den Patron sehen, der es jetzt noch wagen wollte, im „Sommernachtstraum“ nach einer „ernsten Idee“, nach „gehaltvollen und konsequent durchgeführten Charakteren“ zu verlangen! Es hieße geradezu, das Werk, wie es die Meisterhand Shakespeares erschaffen, zertrümmern.

Sehr arg hat der „Kaufmann von Venedig“ dem Kommentator zugesetzt; er schreibt über das Werk:

„Fragt man nach der innern Einheit, so scheint, trotz aller Kunst der äußeren Komposition, das Ganze unhaltbar auseinanderzufallen.“ Aber es versteht sich von selbst, daß es nur dem „oberflächlichen Blick“ so „scheint“; der Kritiker will bei Leibe nicht gesagt haben, daß es ist — nicht um Venedig! — Weiterhin sagt der gelehrte Herr aus: „Man hat gemeint, daß der letzte Akt ein überflüssiges Anhängsel sei; aber wer so urteilt, hat des Dichters Intention nicht verstanden. Gerade dieser letzte Akt ist nach Form und Inhalt zur äußern und innern Abrundung des Ganzen durchaus notwendig“ — und wer's dem Herrn Professor nicht glauben will, dem kann er leider nicht helfen, da er „die kritische Analyse für sich behalten“ muß!

Von der „Bezähmung der Widerspenstigen“ sagt unser Lichtbringer aus, daß es „die Eigenheit“ habe, „zugleich vollendet und unvollendet zu erscheinen“; und in ähnlicher Weise behauptet er von den „lustigen Weibern“, daß die Komposition, „obwohl äußerlich nur eine Zusammenreihung lose verknüpfter Scenen und Charaktere, nach innen doch eine so klare Harmonie der zusammengefüigten Elemente zeige, wie sie nur den Werken aus der Zeit der vollen Reife von Shakespeares Genius eigen sei.“

*) Hier bekommt der gute Calderon, der die Sache auch nicht einmal gar so „ernst“ nahm, weil ihm dazu der philosophische Geist fehlte, ohne den man wohl Theaterstücke, sogar poetische Theaterstücke schreiben, aber kein Drama bauen kann, einen gründlichen Klaps.

Diese wenigen Proben mögen genügen.

Sehen wir jetzt, was unser Kritiker von den „entschiedenen und prallen Charakteren“ *) des Genius, der „als zweiter Schöpfer den unendlichen Reichtum der wahren menschlichen Natur uns erschloß“ **), auszusagen weiß. Er bemerkt selbst einmal: „Jedenfalls kann der dramatische Dichter mit dem Poetischen der bloßen Erscheinung sich nicht begnügen, weil er volle, lebendige Menschen-Charaktere zu schildern, daraus die Handlung abzuleiten, und somit überall die Motive darzulegen hat, die das Wollen und Tun, das Leiden und Schicksal der Menschen bedingen.“ — Wo nun hat er diese „vollen, lebendigen Menschen-Charaktere“ gefunden? Da sagt er zwar: „Shakespeare versteht es, die zartesten, geheimsten, dunkelsten Regungen der Seele aus ihren verborgnen Tiefen ans Licht zu ziehn“; aber wir möchten doch etwas Gegenständlicheres hören. Wie zieht er sie ans Licht? Und vor allem, da wir es nicht mit „Regungen der Seele“, sondern mit Menschen zu tun haben wollen: wo sind die Menschen? Wo bekundet dieser „die Welt mit seinem Liebreiz beherrschende Halbgott“ ***), daß er eine lebensschaffende Kraft ist, daß er auch nur „die Figuren, die er bei seinen Gewährsmännern vorfand, erst zu vollen, echt poetischen (!?) Charakteren erhoben“ habe?

Nur einmal läßt sich der Meister herbei, der Sache näher zu treten; aber das könnte ja genügen; denn „einmal“ ist doch immer „einmal“ — sehen wir also zu. Er findet, daß Shakespeare eine „überwiegende Fülle von individuellen Charakteren angeschaut und dargestellt“ habe. „Zuweilen indes charakterisiert er, für den gewöhnlichen Leser und Zuschauer wenigstens, nicht klar und deutlich genug. Er vernachlässigt es nicht selten, die inneren Gründe und Anlässe für die Entschlüsse, für das Benehmen, Tun und Leiden seiner handelnden Personen bestimmt und ausdrücklich anzugeben. Ich will damit nicht sagen, daß in Fällen dieser Art die Ereignisse wirklich unmotiviert sind — ich bin meinerseits vom Gegenteil überzeugt. Aber Shakespeare giebt die Motive nicht an; er überläßt es dem Zuschauer,

*) Hegel.

***) Wagner.

***) Bogumil Wolz.

sie aus dem Zusammenhang des Ganzen zu erraten*). Versenkt in das Streben, jeder einzelnen Scene ein prägnant dramatisches Gepräge aufzudrücken, erfüllt von der Besorgnis, durch ausdrückliche Darlegung aller der oft tief verborgenen, uns kaum bewußten Regungen der Seele, aus denen unsre seelischen Zustände und die Motive unsres Handelns im letzten Grunde entspringen, den Gang der Aktion zu hemmen, unterläßt er es — meist gewiß absichtlich — den Zuschauer auf den Zusammenhang der Aktion hinzuweisen“**).

Also, obwohl der Kritiker selbst erklärt hat, daß der Dramatiker „überall die Motive darzulegen hat, die das Wollen zc. der Menschen bedingen“, so muß er doch bewundernd gestehn, daß Shakespeare „nicht selten“ es unterläßt, „die Motive anzugeben“ und „den Zuschauer auf den Zusammenhang der Aktion hinzuweisen!“ Und das alles nur, weil Shakespeare, wie er es Herrn Utrici in einer Geisterstunde ver-raten, „den Gang der Aktion nicht hemmen“ wollte! Obwohl doch erst dann von einer „Aktion“ die Rede sein kann, wenn sie eine Wirkung von Ursachen ist, die wir erlebt haben! Da nun aber Menschen nur dadurch Menschen sind, daß sie von Motiven geleitet werden, so müßte es dem begeisterten Kritiker gewiß ungemein schwer fallen, uns die „vollen, lebendigen Menschen-Charaktere“, die er in den Dramen Shakespeares gefunden haben wollte, zu zeigen; er bringt denn auch jede aufdringliche Forderung mit der Erklärung zum Schweigen, daß es ihn „zu weit führen“ würde, wenn er, „bei der großen Mannigfaltigkeit der Charaktere jeden einzelnen einer näheren Erörterung unter-

*) Der arme Kerl von Zuschauer! Er ist ins Theater gekommen, um sich auf eine edle Art zu unterhalten, und soll sich für sein Geld auch noch mit dem Erraten der Motive abquälen!

***) Warum nur unsre Maler noch nicht auf den Weg gefallen sind, hierin dem großen Künstler zu folgen! Sie brauchten bloß einige Farbentöpfe und Striche, die ungefähr an menschliche Gestalten erinnerten, auf die Leinwand zu werfen und es dann den Betrachtern überlassen, zu „erraten“, was sie eigentlich gemeint haben. Es würden sich dann auch bald Gelehrte finden, die den verblüfften Leuten beweisen würden, daß hier unmöglich mehr getan werden durfte, wenn die maßlos tiefsinnigen Ideen der Meister nicht verkümmert, wenn die Figuren das Bild nicht gar über den schönen goldnen Rahmen hinaustreiben sollten; wo man denn doch wohl gar kein Ende möchte absehen können!

werfen wollte.“ Wir würden zwar dankbar sein, wenn er auch nur einen einzigen „dieser Menschen, welche wir wie höhere Geister durch und durch sehen“ *) klar und ohne nichts sagende Redensarten analysieren wollte; aber der Herr ist bekanntlich von „kritischer Analyse“ kein Freund, und wir müssen uns bescheiden.

Was nun die einheitliche Idee anbelangt, die jedes Drama erfüllen muß, so wird uns Herr Ulrici dieselbe gewiß gründlich nachweisen; er sagt denn auch: „Bei Shakespeare dreht sich jede Dichtung um ihre eigne Ase; jede ist gleichsam eine Welt für sich, von einem eigenartigen Geiste durchdrungen; und nur wer auf den erhabenen Standpunkt sich zu erheben vermöchte, würde einsehen, wie alle diese verschiedenen Gestirne zu einem großen kosmischen Ganzen wiederum sich verbinden.“ — Nun, das ist immerhin recht viel! Aber wir möchten doch gern von dieser „eigenen Ase“ irgend eines der Dramen etwas Näheres erfahren. Leider hüllt sich der Kommentator auch in diesem Falle fast ausnahmslos in ein tiefsinniges Schweigen. Nur selten bricht es unwillkürlich aus ihm hervor, weil er offenbar nicht alles „für sich behalten“ konnte, malen er sonst wohl gar an Erkenntnisverhaltung zu Grunde gegangen wäre. So sagt er gelegentlich seiner Erzählungen über „Hamlet“: „Ist es bei Shakespeare überall nicht leicht, bis zur letzten Grundlage, auf der er seine großen Gebäude aufgeführt hat, durchzudringen, so ist es namentlich hier der Fall. Noch keinem Forscher ist es gelungen, den Charakter Hamlets, die Motive seines Benehmens, die Intention des Dichters, den Zusammenhang und die innere Einheit des vielgegliederten Ganzen mit überzeugender Klarheit darzulegen.“ **)

*) Otto Ludwig.

**) Die Shakespeare-Gelehrten wissen davon zu erzählen, mit was für Schwierigkeiten es verknüpft ist, in die Werke des großen Britten einzudringen, sich über ihren Sinn klar zu werden. So sagt Gervinus einmal: „Nichts vielleicht ist für das Verständniß Shakespeares so belehrend, als neben unsren eignen Betrachtungen seiner Werke die Erklärung anderer Ausleger herlaufen (!!) zu lassen. Wir werden dadurch inne, wie sehr verschieden die Gesichtspunkte sind, aus denen man die Gedichte auffassen, und wie man mehrere Ansichten über ein Stück aufstellen kann: was uns ein Beweis für den Reichtum und die Vielseitigkeit dieser Werke ist.“ — Aber auch sonst prallen die Widersprüche in Beziehung auf Shakespeare hart aneinander. Während man ziemlich allge-

Das ist nun freilich sehr betäubend; aber bekanntlich ist es Herrn Professor Karl Werder doch gelungen, das Rätsel zu lösen, wie wir später sehen werden.

Wonach sollen wir jetzt noch fragen, um keine Antwort zu erhalten? Allerdings handelt sich's bei Shakspeare nicht bloß um den Künstler, den Dramatiker, sondern auch um den „Sittenlehrer“ — von ihm dürfte der lobrednerische Berichterstatter und weiland Professor Ulrici wohl ebenfalls manches Ansprechende ausgesagt haben. Wir finden denn auch inmitten der Unterhaltung über „Romeo und Julia“ eine schwerwiegende Hinweisung auf diesen „ethischen Zug“ in der Persönlichkeit des großen Britten; unser Plauderer sagt: „Der Hauptgrund für den Tod des ruhigen, kalten, prosaischen Grafen Paris liegt in der platten, geist- und herzlosen Sinnesart, womit er die Liebe auffaßt; dafür rächt sich gleichsam die göttliche Macht der Liebe an ihm. Sein Schicksal soll uns zeigen, daß der Dichter keineswegs gemeint sei, durch die Darstellung des tragischen Pathos, das die große, schöne, poetische Leidenschaft trifft, der gemeinen Prosa das Wort zu reden.“

Allerdings, der Dramatiker entwickelt hier eine richtende Strenge, die uns schier entsetzt; vor seinem Urteil wäre jeder gute Bürger, der

mein Shakspeare gerade als großen Bühnendichter bewundert, meinte Goethe, daß er „in der Geschichte des Theaters nur zufällig“ auftrete, daß er „an die Bühne nie gedacht“ habe. Während Otto Ludwig erklärt: „Shakespeares Poesie setzt das Innerliche, Geistige, Wesentliche über das Äußerliche, Sinnliche, Zufällige“, so daß er ihn mit Tizian, Giorgione, Veronese glaubt vergleichen und ihn in Gegensatz zu den Naturalisten Caravaggio, Ribera u. a. glaubt stellen zu müssen, behauptet Wilhelm Scherer einmal von ihm, daß er, wie Rembrandt, „dem Prinzip des Naturalismus seine eigentliche Größe“ verdanke. — Es ist keinesfalls ein gutes Zeichen, daß man sich über die Gesichtspunkte, von denen aus die berühmten Dramen zu betrachten seien, niemals hat einigen können; und vielleicht darf ich bei dieser Gelegenheit an einige Sätze aus dem „Novum Organon“ erinnern: „Auch das Anzeichen darf nicht übergangen werden, daß unter den Philosophen so große Uneinigkeit geherrscht und eine so große Mannigfaltigkeit der Schulen bestanden hat . . . Auch jetzt noch bestehen in den einzelnen Teilen der Philosophie unzählige Streitfragen und Uneinigkeiten; dies zeigt, daß es weder in der bisherigen Philosophie selbst, noch in den Arten ihrer Beweisführungen etwas Gewisses und Gesundes giebt.“

das Weib seines Herzens in hergebrachter, meinetwegen „geistloser“ Form von den Eltern erbittet, nicht aber hinter dem Rücken der alten Leute sich mit dem geliebten Engel trauen läßt und „Brautnacht“ mit ihm spielt, todeswürdig! Freilich belehrt uns andererseits der gesprächige Führer durch das Shakespeare-Labyrinth, daß „Desdemona's Hauptschuld darin bestehe, daß sie ihren edlen, zärtlichen Vater hintergangen und wider sein Wissen und Willen dem geliebten Manne sich vermählt hat“ — sodaß hier also gewissermaßen der Sittenrichter die Poesie totschißt, wie dort die Prosa. Wir wissen aber bereits, daß an der Bestrafung Desdemona's Shakespeare keinen Anteil hat, daß Lord Bacon der Eiferer gegen die Poesie ist, und daß daher wenigstens die Einheitlichkeit der „Ethik“ des Prosatöters unangefochten bleibt.

Wenn ich jetzt noch das diamantene Wort heraushebe: „Das Gräßliche ist freilich nicht tragisch; aber es kann doch tragisch sein“ — nämlich, wenn es gilt einen „Gesichtspunkt“ für eines der Wunderwerke des „Erlösers von realistiſcher Trivialität“ *) zu finden — so glaube ich alles eigentlich „Sachliche“ aus dem dreibändigen Werke unseres Shakespeareweisen hervorgesucht und ins rechte Licht gestellt zu haben; sodaß ich mich nun zu dem Hauptwerk des Heidelbergischen Gelehrten wenden darf.

Gerwinus brüstet sich einmal damit, daß ihm „die tadelsüchtige Strenge seiner litterarischen Urtheile und seine negierende Haltung gegen die Dichtungsversuche unsrer Tage vorgeworfen“, worden sei — um so besser: dieser überlegne, durchdringende Geist wird uns ohne Zweifel mit unerbittlicher Mannhaftigkeit die großen Vorzüge und die allem Irdischen anhaftenden Mängel des brittischen Genius gründlich darlegen! Behauptete doch G u k o w von „dem wissenschaftlichen Dilettanten, über dessen Kenntnisse man ebenso erstaunen mag, wie über den falschen Gebrauch, den ihn sein übergroßes Selbstvertrauen und eine gewisse laienhafte Leidenschaftlichkeit von ihnen machen läßt“, daß er „vor keiner Erscheinung erschreckt“ — da wären wir denn an den rechten Mann gekommen; denn alles Urtheilen setzt ja eine, zwar nicht düntelhaft-komödiantische, aber doch auf sicherer Geistesstärke und Besonnenheit beruhende Unerſchrockenheit voraus. Prüfen wir also, was

*) Bogumil Golsz.

der Geschichtsschreiber der deutschen Dichtung, der Aburteiler über Werke in einer Sprache, die zwar seine Muttersprache war, die er jedoch nicht zu schreiben verstand, für die er kein Ohr besaß — prüfen wir also, was dieser „unerschrockene“ Schreiber uns bietet.

Gleich in der Vorrede zu seinem gewaltigen Werke werden wir durch die Bemerkung verblüfft, daß er „aus der Erklärung der Werke Shakespeares die edelsten Genüsse gezogen habe“. Das glauben wir gern! Denn diese „Erklärung“ rührt ja von dem Gelehrten selbst her; warum sollte er dieselbe nicht schmachhaft gefunden haben! Aber ob er wohl auch aus den „unerklärten“ Werken des Genius „dem es die größte Freude ist, aus den geheimsten Tiefen der Menschen-natur ein Wollen und Tun herauszubilden, worin er unerschöpflich reich, tief und gewaltig ist, wie kein anderer Dichter“*), die „edelsten Genüsse gezogen“ haben mag?!

Es muß wohl sein; denn der Kritiker schreibt begeistert:

„Wie oft ist es wiederholt worden, die ganze Welt und Menschheit sei in seinen Dichtungen im Spiegel zu sehen! Dies sind nicht übertriebne Redensarten, sondern verständige, wohlbegründete Urteile. Die Menschheit liegt nicht bloß nach ihren typischen Charakterformen, sondern selbst nach ihren vortretendsten (!) individuellen Gestalten in seinen dichterischen Schöpfungen abgebildet vor; wir blicken in alle Zustände des innern Seelenlebens der Einzelnen zc.; er entfaltet für alle allgemeinen und besonderen Lagen des innern und äußern Lebens eine Weisheit und Kenntniß des Menschen, die ihn zu einem Lehrer von unbestreitbarer Autorität macht.“ — „Dieser Dichter zwingt mit seiner Allmacht Alles in seinen Anhang (!); denn er ist spielend Herr über alle unsre Gefühle, Seelenbewegungen und Gedanken.“ — „Dieser Dichter ist von allen Erbfehlern deutscher Poesie ganz frei; er besitzt daneben Tugenden, welche die deutsche Poesie nie besessen.“ — „Er imponiert uns Deutschen (selbst dem Heidelbergischen Professor!) von der Seite seiner Totalität (!), mit (!) der er unsre gesammte Dichtung in tiefen Schatten wirft (!).“ — „Shakespeare ist nicht allein die Verbindung unsrer beiden größten Dichter, sondern er überbietet selbst die verbundenen nicht nur an Material, sondern selbst an künstlerischer Natur. Die Breite seines

*) Gustav Freytag.

Materials ist ungeheuer, daß der beiden Deutschen dichterischer Erfahrungskreis zusammengeschmolzen nicht an Umfang mit dem seinen zu vergleichen ist.“ —

Da ist es denn kein Wunder, daß der „Bladfriar=Atlas“ *) dem Kritiker „mit diesen Eigenschaften die Freude an vielen andern Dichtern hat verleiden können, weil er für alles Aufgegebene hundertfachen Ersatz bietet.“ —

Nachdem der Unerforschene so den Heros, „mit dessen Werken wir so zusammengewachsen sind, als ob er ein vaterländischer Dichter wäre“ *), in kühnen Zügen vor unser geistiges Auge hingezeichnet hat, wird er nun mit seinen Beweisen hervorrücken — wie uns der Mund danach wässert!

Um uns vor allem die schwindelerregende Größe des Genius, „in dem sich der Geist der gesamten dramatischen Kunst, der Geist des griechischen und indischen Dramas zumal ergossen“ **), begreiflich zu machen, meldet uns der Pfadführer folgende geschichtliche Tatsache: „Der Ruhm von Dichtern wie Ariost und Tasso, wie Racine und Molière, wie Goethe und Schiller ging schnell über die ganze europäische Welt; von Shakespeare hat niemand im 17. Jahrhundert auswärts gehört, und selbst die Zeugnisse von seinem inländischen Ruhme mußten erst mühselig aufgefunden werden.“

Wenn das nicht beweist, was die Welt an Shakespeare besaß und immer besitzen wird, dann —. Aber der große Heidelberger hat noch den ganzen Sack voller Beweise; er wird sie uns gleich „behaupten“.

Da nämlich Shakespeare der Mann ist, „den der Kenner im Mittelpunkt der neueren dramatischen Litteratur auf der Stelle sieht, die Homer in der Geschichte der epischen Poesie einnimmt, als den offenbarenden Genius der Gattung, dessen Bahn und Weise nie ungestraft verlassen werden kann,“ so ist es bewiesen, daß er „das Übernatürliche natürlich, das Wunderbare alltäglich macht. Daß er nicht allein die menschliche Natur zeigt, wie sie in wirklichen Vorkommnissen ist, sondern auch wie sie befunden werden würde in Versuchen, denen sie — — — — nicht ausgesetzt werden kann“ !!!

*) J. L. Klein.

**) von Friesen.

***) J. L. Klein.

Ein andresmal wird Folgendes bewiesen:

„Nach Aristoteles bekannter Lehre soll die Handlung der Tragödie der Art sein, daß sie Furcht und Mitleid erzeuge und dadurch diese und ähnliche Gemütsbewegungen reinige. Diese Vorschrift hat Shakespeare in einer feinen, von aller Trivialität ganz entfernten Weise genügt, die nie zu überbieten sein wird.“ Und weiterhin heißt es: „Man nenne uns den gebildeten Dichter, der sich mit solchem Feingefühl neben und über seine Quelle stellte, wie es Shakespeare getan hat.“

Doch man glaube nicht, daß der Heidelbergische Gelehrte nichts mehr zu behaupten wüßte. Hören wir nur!: „Unsre deutschen Dichter schildern wie alle andern Dichter der Welt die Liebe, wenn sie die Liebe schildern wollen. Wie anders Shakespeare! Er schilderte die Leidenschaft der Liebe nicht allein auf sich selbst bezogen, sondern in den mannigfaltigsten Verbindungen mit andern Leidenschaften und in den verzweigtesten Beziehungen zu andern menschlichen Verhältnissen; es ist ihm ein Bedürfnis, sie in ihrem ganzen Wesen, in allen ihren Wirkungen, in einer möglichsten (!) Fülle und Mannigfaltigkeit darzustellen“ — Quod erat demonstrandum!

Nach diesem allen ist es denn ganz begreiflich, daß „unzählige der Shakespeareischen Geschmacklosigkeiten sich als Trefflichkeiten der Charakteristik erwiesen haben“; und wir können uns wohl denken, daß „Goethe fühlen mußte, daß er an Shakespeare zu Grunde gehn würde“!

Wir möchten nun freilich endlich einmal etwas „noch Beweiskräftigeres“ vernehmen; denn alle die „verblüffenden“ Behauptungen und Aussagen sind ja recht schön und zeugen von der Liebe des Schreibers für sein Ideal; aber sie haben doch, wenn ich so sagen darf, etwas Quecksilbernes, das sich nicht festhalten lassen will. Unser Gewährsmann scheint das auch gefühlt zu haben; und um allen keden Zumutungen von Seiten neugieriger Leser auszuweichen, erklärt er feierlich: „Die Augenpunkte, aus denen dieser vielseitigste Dichter, seine Begabung, seine Charaktere, seine Kunst aufgenommen werden kann, sind zahllos; unendlich der Stoff, aus dem sich der Faden einer solchen allgemeinen Betrachtung fortspinnen läßt, der schon ins Unermeßliche reicht, wenn man nur auf das sieht, was von so vielen geistreichen Beurteilern Treffendes über Shakespeare ist gesagt worden.“ — Wer

bekommt nicht Angst, wenn er der „zahllosen Augenpunkte“, des „unendlichen Stoffes“, des „ins Unermeßliche reichenden Fadens“ gedenkt! Wer wird es jetzt dem Herrn Professor nicht gern erlassen, die „kritische Analyse“ vor allem Volke vorzunehmen! — Daran zweifelt auch der gründliche Gelehrte gar nicht; und darum macht er nicht erst Redensarten; er behält alles kurzweg und ohne weitere Erklärung für sich; gerade so wie „der große Erfüller aller Verheißungen der dramatischen Propheten“ *), von dem der für alle Bescheidenheit so empfängliche Shakespeare-Schlaggräber beweist, daß er „einen Reichtum von Gefühlen und Gedanken, wie die gebildetsten Dichter der späteren Jahrhunderte nicht aufzuweisen haben, besitze“, daß es aber „ganz antike Selbstverleugnung sei, wie er die Schätze seiner Weisheit zur Schau zu tragen verschmähe“.

Da hat es der gelehrte Mann sehr leicht, auszurufen: „Vope bekannte, daß er den Alten und der Vernunft zum Trost geschrieben habe. Aber wie würde Shakespeare das Letztere haben bekennen (!) wollen, der für die Kenner seiner Bekanntschaft lebte, für große Schauspieler schrieb**), mit der Natur wetteifernd die größten Begriffe der (!) Kunst faßte“ — nein, er würde es nicht bekannt haben (schon aus Achtung vor der Heidelbergischen Autorität!); er hat es auch nicht bekannt und daraus folgt unwiderleglich, daß seine Dramen unübertreffliche Kunstwerke sind.

Das wäre nun ungefähr alles, was wir von „Kritik“ über die „erdrückende Größe Shakespeares“ ***) bei Gervinus finden! Es bleibt uns nur noch übrig, nach jenen „Ausagen“ zu spähen, welche der vielerfahrene Forscher bei der „Analysierung“ der einzelnen Dramen hat fallen lassen; und zwar wollen wir bei dieser Gelegenheit diejenigen Ausagen nicht übergehen, welche sich auf jene Dramen beziehen, die wir, als nicht von Shakespeare herrührend, bereits erkannt haben; weil

*) J. D. Klein.

**) B. B. für Durbage, der den Shylock mit langer Nase und brennend-rottem Haare spielte, ähnlich wie unsre großen Schauspieler des vorigen Jahrhunderts es bei der Darstellung des Franz Moor zu tun liebten, wenn sie die Scheunen der Provinz unsicher machten.

***) G. v. Treitschke.

sich uns gerade aus diesen Sätzen die kritische Größe des deutschen Litteraturgeschichtsschreibers am deutlichsten offenbaren wird.

Wir sahen, daß Herr Ulrich, sobald er sich mit den einzelnen Dramen wollte abgegeben haben, für gewöhnlich immer erst Kämpfe mit dem Versucher bestehen mußte, ehe er sich die „richtigen Gesichtspunkte“ zu erobern vermochte. Gerwinus ist nun eine festere, überlegnere Natur; er wählt fast ausnahmslos von Hause aus die geeignetsten „Augenpunkte“ und sitzt eigentlich immer inmitten der Shakespeareschen Wunderwelt, wie die fette Kreuzspinne inmitten ihres Netzes. Aber auch er wurde nicht gleich als Heidelberger Professor geboren; er war auch einmal jung und unreif; daher meint er denn bescheiden: „Jeder jüngere Leser wird die Erfahrung gemacht haben, daß man die Handlung dieser Stücke nur mit einiger Anstrengung ergreift, daß man sie selbst nach mehrmaliger Lektüre bald wieder gänzlich vergißt.“ Aber wie gesagt, das geht glücklicherweise nur „jüngeren Lesern“ so; und diese mögen sich daher nicht etwa von der Bewunderung für „Shakespeare den Unerreichten“ *) zurückschrecken lassen, vielmehr warten, bis sie älter sein werden. Der Herr Professor hat gewartet und weiß denn auch über die einzelnen „Wunder des Geists“ **) das Beste auszusagen.

So behauptet er von „Romeo und Julia“, daß „der Dichter sich zwischen die guten und schlimmen Eigenschaften dieser Liebesleidenschaft mit jener erhabenen Unbefangenheit und Parteilosigkeit gepflanzt (!) hat, daß es ganz unmöglich ist, zu sagen, ob er größer von der erhebenden oder kleiner von der herabziehenden Kraft der Liebe gedacht hat“. Leider sind jedoch nur „wenige Menschen fähig, diesen Standpunkt des Dichters einzunehmen und seine Darstellung von diesen beiden Seiten gleichmäßig auf sich wirken zu lassen“; und da Herr Gerwinus zu diesen „wenigen Menschen“ gehört, so kann er alles Nähere „für sich behalten“, um so mehr, als „zum Genusse dieses Werkes nur die Feinfühligsten geschickt sind“.

Was den „Othello“ anbelangt, von dem Ulrich „immer wieder beunruhigt wurde“, wenn er ihn las, so scheint auch Gerwinus nicht

*) Fr. v. Hellwald.

**) Delius.

gleich zur Klarheit gelangt zu sein. Shakespeare bleibt nun aber unter allen Umständen Shakespeare; daher müßte, wenn er einmal nicht „auf den ersten Blick“ wirkt, „wohl der Fehler an uns liegen.“ Und das ist denn auch in der That der Fall! — „Wir entdecken wirklich bei der genauen Prüfung des Stückes und unsrer selbst, daß wir uns bei dem Ausgangs- und Endpunkte des Dramas in dem Systeme unsrer sittlichen Begriffe mit dem Dichter in Widerstreit befinden. Wir haben nämlich in unserer Zeit für die von Shakespeare in (!) glänzendster Poesie verklärte und auf die tiefsten Lebenserfahrungen gegründete Wahrheit, daß junge Mädchen sich nicht wider den Willen ihrer Eltern verheiraten sollen, nicht mehr den lebendigen Sinn; wir schlagen die Auflehnung Othellos und Desdemonas gegen das Recht der Familie nicht so hoch an, wie es der Dichter und seine Zeit tat. Versehen wir uns aber mit dem Verstande, was bei unserer Art von Bildung (!) nicht schwer ist, auf den Standpunkt des Dichters, so finden wir seine Lösung der Aufgabe folgerichtig, gerecht und unerläßlich.“ — Nun erklärt sich alles! Und da bereits Lessing behauptete, daß „Othello das vollständigste Lehrbuch über die Eifersucht“ sei, in welchem wir „Alles lernen! können, was sie angeht, sie erwecken und sie vermeiden“ — so hat auch Herr Gervinus ein gutes Recht, zu beweisen, daß „mit dieser Tragödie kein andres Werk Shakespeares an tiefsinniger Anlage und umsichtiger Begründung der Charaktere zu vergleichen ist“. —

Vom „Timon“ wissen wir, daß Goethe ihn „ein komisches Sujet“ nannte. Aber natürlich „fragt es sich, ob dies eine der nicht seltenen Goetheschen Grillen über Shakespearesche Dinge sei“;*) denn wenn das Stück auch „auf die meisten Leser immer den Eindruck einer großen Ungleichheit in der Ausarbeitung gemacht hat“, so ist doch „die Innerlichkeit und Tiefe des Gefühls, womit der Gegenstand im Ganzen ausgeführt ist, unverkennbar“. Und selbst wenn „die Komposition, in der alten Gründlichkeit zu geistiger Einheit gebunden, in einigen Punkten loder und wie unfertig ist“, so bleibt es trotzdem „nicht weniger staunenswert, wie Shakespeare dies Gemälde aus den dürftigen

*) Der weiland Professor für deutsche Literaturgeschichte will natürlich das Gegenteil von dem sagen, was er hier sagt: für ihn ist es keine Frage, daß es eine „Grille“ ist.

Anekdoten bei Plutarch herausgebildet hat, als die ähnlichen Bilder in dem verwandten Kaufmann von Venedig“.

Über den „Lear“ sagt Herr Gerwinus Verschiedenes aus. Zunächst stellt er fest, daß, wenn „dies Stück schon durch die Fülle von wilden, unnatürlichen Taten blutiger ist als irgend ein andres von Shakespeares Trauerspielen (blutige Trauerspiele sind sie also nach des unbesonnenen Kritikers Meinung alle!), es durch die Art und Weise, durch Form und Erscheinung des Schrecklichen noch abstoßender ist“. Deshalb hat auch Shakespeare in ihm „die höchste Höhe seiner Kunst erklommen“; denn „wie oft ist nicht Lear das größte und erhabenste seiner sämtlichen Dramen genannt worden!“ — Nun kann unser Kenner draufzu beweisen! — „Sagen wir mit Recht, daß den Stoß (!) mächtiger Leidenschaften auf die natürlichen und sittlichen Schranken der Menschheit zu schildern, die eigentliche Aufgabe der Tragödie sei, so kann man finden, daß in diesem Stücke diese Aufgabe gleichsam generalisirt erscheint, daß es die Tragödie kat exochen heißen könnte.“ Womit denn zugleich bewiesen ist, daß „der Dichter mit diesem Werke an die umfassendsten Bildungen der epischen Volksdichtung rückt“; und daß „wenn der unberechenbare Instinkt des Genies irgendwo und wie Großartigeres in unserem Dichter geleistet hat, als sein überschauender und mit Bewußtsein ordnender Verstand“, dieses hier der Fall ist. —

Damit ist denn das Werk „analysirt“.

Von „Macbeth“ beweist sich's von selbst, daß „er einzig dasteht durch den Glanz der poetischen Darstellung und Malerei und die lebendige Vergegenwärtigung von Personen, Zeiten und Orten“; denn „wie wächst hier Alles groß in gewaltigen Gestalten und bewegt sich von Natur auf heroischem Rothurn!“ — Wie das klingt! —

Was den „Hamlet“ anbelangt, so erfahren wir, daß es „ein Naturtext ist von unmittelbarstem Leben und dabei eine Fundgrube der (!) tiefsinnigsten Weisheit, ein Werk von einer prophetischen Anlage, von einer divinatorischen, der Zeit vorgreifenden Geistesbildung, die erst nach zwei bis drei Jahrhunderten recht lebendig begriffen worden ist“. Daher steht denn auch „der Aufbau (!) dieses Stückes in vollkommener Einheit und im besten Zusammenhange vor uns“ — was wir, im Vertrauen auf die ehrliche Urteilsfähigkeit des klarschauenden deutschen Mannes, glauben müssen, da er uns die Beweisführung schuldig geblieben ist.

Über „Wie es Euch gefällt“ wird unter anderem das Folgende ausgesagt: „Das pastorale Lustspiel hat den meisten deutschen Erklärern immer außerordentlich gefallen; es ist nur Schade, daß ihre Erklärungen nicht dasselbe Schicksal gehabt haben.“ — Tiedt, Ulrici und andre fanden, daß der Dichter „in diesem Stück am willkürlichsten mit Ort und Zeit seinen Scherz getrieben“; aber diese „Erklärung“ gefällt Herrn Gerbinus durchaus nicht (weshalb wäre er auch der Klügste!); und so beweist er denn knapp und klar, daß „diese Launenhaftigkeit und Regellosigkeit des Dichters oder seines Charakters in diesem Stücke in der That nicht existiere“, und daß es so wenig der Fall sei, „daß mit Ort und Zeit hier willkürlicher umgegangen werde als in andern Stücken, wo Shakspeare dem Wunderbaren Zungen gab, daß vielmehr unter allen Stücken dieser Art gerade dieses von der Phantasie den furchtksamsten Gebrauch mache“. — Freilich meint unser Orakel gelegentlich: „Der Schauspieler hat zu tun, um den Charakteren in diesem Stücke auf die Spur zu kommen; aber — — — hat er sie gefunden, so wird er über die innere Folgerichtigkeit und Wahrheit derselben erfreut und erstaunt sein.“

Was das „Wintermärchen“ anbetrifft, so hat Shakspeare hier, wenn wir unserem Führer glauben dürfen, „den engherzigen Bekennern der Einheit von Zeit und Ort ausdrücklich Troß bieten wollen; er hat zeigen wollen, daß auch dies Kunststück der Einheiten für ihn keine Hexerei wäre“. Daher findet der Kritiker denn auch, daß der Dichter, „trotz seiner ausdrücklichen Absicht, ein Märchen darzustellen, doch überall jede nutzlose Willkür vermieden hat“, und begeistert ruft er aus: „Weniges hat Shakspeare geschrieben, was an Fülle, Bewegung und Schönheit dem vierten Akt gleichkommt. Dennoch steigt der letzte Akt noch höher durch die magische Scene der Wiederbelebung Hermiones und die vorhergehende Erzählung von der Erkennung. — Diesen Vorgang hat der Dichter übrigens weise hinter die Scene gelegt (!); das Stück wäre sonst überfüllt geworden (!) an (!) mächtigen Auftritten.“

Was den „Sommernachtstraum“ anbetrifft, so „sieht man bei oberflächlichem Lesen, daß der Dichter seinen eigentlichen Zauberstab, die große Kunst des Motivierens, hier ganz bei Seite gelegt hat. Statt vernünftiger Anlässe, statt natürlicher, aus den Verhältnissen und Charakteren fließender Beweggründe herrscht hier die Laune“. Aber

nun schlagen wir mit dem Kritiker den „höheren, aussichtsreicheren Weg“ ein, und sogleich wird uns „die Absicht des Dichters deutlich“: Shakespeare wollte nämlich, wie er Herrn Gervinus mitgeteilt hat, „das sinnliche Liebesleben mit einem Traumleben allegorisch vergleichen“ — und sobald wir hierüber unterrichtet sind, entdecken wir auch „den Gegensatz des Plumpen gegen das Lustige“, in dessen Mitte der „geistige Mensch“ gestellt ist, bis wir endlich schweißtriefend dahin gelangen, „die Zusammenfügung dieser geschickt gewonnenen Gegensätze zu einem Ganzen zu bewundern.“ Zwar „wußte die Zeit nach Shakespeare das Kunstwerk nicht zu ertragen und spaltete es auseinander;“ aber wir haben es wieder zusammengefügt und reizende Musik dazu gemacht; und auf diesem Strome wird es durch die Jahrhunderte schwimmen!

Über „Ende gut, Alles gut“ weiß der kritische Lichtbringer natürlich auch Manches auszusagen; aber er traut seltsamer Weise in diesem Falle seinen Behauptungen selbst nicht viel zu; denn er meint schließlich: „Wenige Leser werden daran Glauben haben, auch nachdem sie unsre Auseinandersetzung gelesen und unwidersprechlich gefunden.“

Dafür schlägt in „Maß für Maß“, überzeugend für Jeden, die tieffinnige Ader, welche die Werke aus Shakespeares letzter Periode auffallend auszeichnet, in ihren vollsten Pulsen.“ *) Und wenn auch der Shakespeare-besessne Coleridge dieses Kunstwerk das „einzig peinliche unter Shakespeares Dramen“ nennt, wenn er die „komischen Teile widerlich, die tragischen schrecklich“ findet, so muß der besonnene Deutsche das Werk dagegen denn doch mit Entschiedenheit in Schutz nehmen; denn es ist „in seinem auffallend praktischen Charakter wie zu einer Verteidigung des Besserungssystems (daß man die Strafe nicht „Maß für Maß“, sondern „mit Maß“ zumessen solle, wie ja schon der Titel besagt!) geworden, des einzigen Strafsystems, für das sich eines Dichters sittliche Anschauung der (!) Welt füglich erklären konnte.“

Im „Coriolan“ vermochte der unerbittliche Richter zwar „im Grunde nicht eine einzige Gestalt, an der man seine Freude hätte“ zu entdecken; aber das Werk ist seiner Meinung nach denn doch „mehr

*) So widerwärtig das Gervinus-Deutsch auch durchweg ist, manchmal erfreut es doch durch humoristische Wendungen: denn wer könnte sich des quellenden Behagens erwehren, wenn er an die „tieffinnige Ader“ denkt, die „in ihren vollsten Pulsen schlägt“!

wert, als die genaueste Zeitschilderung aus den angestrengtesten antiquarischen Studien.“

„Julius Cäsar“ ist natürlich „eine Musterarbeit.“

Auch „die Art und Weise wie ‚Antonius und Cleopatra‘ zur Historie geworden, ist ebenso einfach als meisterlich“ — und so weiter und so weiter! Denn nachgerade wird der Leser müde geworden sein, der kritischen Weisheit unsres Gelehrten zuzuhören.

In der That: „Wenn man so recht bedenkt, was alles ein Mann nötig hat, um mit Ehren als ein wahrer Kritiker Shakespeares aufzutreten, so kann und soll man dabei sehr ernsthaft werden!“ *) —

Wir haben nun die Erfahrung gemacht, daß die Haupthelden der deutschen Shakespeare-Kritik nirgend über ein leeres Geschwätz hinauszukommen wußten**); wir werden daraus natürlich nicht schließen dürfen, daß in den bewunderten Dramen des unsterblichen Stratsforders nichts zu entdecken sei, worüber sich klar und gewissenhaft sprechen ließe; denn, wie der weise Vichtenberg sagt: „wenn ein Buch mit einem Kopfe zusammenstößt und es klingt hohl, so liegt die Schuld nicht immer am Buche.“ Wie hätten Männer, die nicht einmal fähig waren, ihre Muttersprache richtig zu schreiben, die Größe eines nichtdeutschen Dramatikers begreifen und abschätzen sollen! Also nicht als Beweis für die Wichtigkeit der hohen Kunst Shakespeares dürfen wir dieses kritische Gefasel ansehen; wohl aber werden wir uns der Einsicht nicht verschließen dürfen, daß es um die Bewunderung für die Größe Shakespeares sehr bedenklich stehn muß, wenn sie solche Wortführer nicht nur dulden, sondern auch als Muster preisen konnte; und Niemand wird es uns verargen, wenn jetzt, nachdem wir schon durch die kritische Betrachtung des Nachlasses Shakespeares in hohem Grade argwöhnisch

*) Franz Horn.

***) Ich brauche wohl nicht erst zu erwähnen, daß in den dreibändigen „Werken“ dieser berühmten „Kritiker“ über die einzelnen Dramen meist sehr weiterschweifige Unterhaltungen geführt werden. Wenn die Herren ihre inhaltlosen „Behauptungen“ so nüchtern und schlicht ausgesprochen haben würden, wie sie hier, abgelöst von den seitenlangen Betrachtungen, erscheinen, so hätten die Werke niemals die Welt „verblüffen“ und mehrere Auflagen erleben können, weil auch der Befangenste dann die ganze Wichtigkeit dieser „Shakespeare-Kritik“ hätte erkennen müssen.

wurden, unsre Zweifel aufs Höchste gestiegen sind und wir mit glühendstem Eifer, dem nur zugleich die kühle Besonnenheit des Erwägens nicht ermangeln darf, danach verlangen, die für echt verbürgten Dramen des unvergleichlichen Genius nun allen Ernstes näher zu prüfen. Am Ende ist es doch seltsam, daß alle diese Dramen, und nicht nur die dilettantischen Dummheiten des Nachlaß-Dramatikers, immer zu Bearbeitungen herausforderten und herausfordern; das muß doch seine tieferen Gründe haben. Gehen wir also, wenn auch, unsrer Hoffnung entgegen, ungeleitet von den großen kritischen Autoritäten, aber vielleicht um desto selbständiger, endlich an die von uns in Aussicht genommene Arbeit!

I.

Die Historien.

Ich wähle mit Absicht zuerst die sogenannten „Historien“, nicht nur, weil sie an der Spitze der gesammelten Werke Shakespeares stehen und immer eine Hauptstütze für den Ruhm des gefeierten Britten gebildet haben, sondern auch, weil sie mir ganz vorzüglich dazu geeignet scheinen, uns gleich von vornherein zu einem angemessenen Standpunkte zu verhelfen.

Mit diesen Stücken, um die wir die brittische Nation von jeher so gründlich beneidet, denen die deutschen Dramatiker so gelehrig nachgeeifert, hat es nämlich eine eigne Bewandnis; wir werden uns hierüber am leichtesten klar werden, wenn wir zunächst die nachfolgenden Daten, übersichtlich geordnet, uns vergegenwärtigen.

König Johann

erscheint zuerst in der Folio (1623), wird aber schon 1598 von Meres erwähnt, obschon einige Gelehrte glauben, daß Meres einen älteren „König Johann“ gemeint habe, der zuerst 1591 ohne Angabe eines Verfassers erschienen war, dessen spätere Ausgaben von 1611 und 1622 aber den Namen „William Shakespeare“ auf dem Titelblatt führten. Von diesem älteren Stücke behauptete Tiedt, daß es „in jeder Zeile „Shakespearesches Gepräge“ trage; andre meinten, daß das Stück entweder von Marlowe oder von Greene herrühre und Shakespeare nur als Mitarbeiter daran beteiligt gewesen sei; noch andre sprachen von Überarbeitung eines älteren Stückes, das freilich nicht vorhanden ist. Heute ist man darin übereingekommen, jenes ältere Stück von

1591 für ein herzlich unbedeutendes Stück Arbeit zu erklären; Elze nennt es „roh, dürftig, ohne Tiefe und Charakteristik“ und meint, daß es unmöglich sei „selbst dem jungen Shakespeare einen solchen Mangel an Geist und Poesie zuzutrauen“, wie er sich in diesem Stück offenbare. Nun ist es aber andererseits feststehende Tatsache, daß der Gang der Handlung in der Ausgabe von 1591 mit dem in der Folio übereinstimmt; die Holinshedsche Chronik hat hier wie dort die geschichtliche Grundlage geliefert und „das jüngere Stück läßt kaum noch eine nochmalige Benutzung oder Vergleichung der Chronik erkennen“ (Elze). Trotz dieser angeblichen Übereinstimmung der Handlung unsres Stückes mit jener Chronik finden sich aber einige Abweichungen vor, deren bedeutendste darin besteht, „daß nicht die Willkürherrschaft Johannis, seine Bedrückung und Ausfaugung des Landes, sondern lediglich seine Beseitigung Arturs zum Hauptmotiv für die Empörung der Barone gemacht worden ist, und daß dieselben zu ihrer Lehnspflicht zurückkehren, ohne die Gewährleistung ihrer Rechte und Freiheiten durch die Magna Charta erlangt zu haben.“ — Das erinnert uns ein wenig an die Art, wie der Schöpfer des „Macbeth“ das vom Chronisten Dargebotne „vereinfachte.“

Richard II

erscheint zuerst 1597; drei andere Ausgaben erscheinen 1598, 1608 und 1618. Merkwürdiger Weise fehlt in den beiden ersten Ausgaben die Abdankungsscene (IV. Akt, zweite Hälfte der ersten Scene); sie erscheint erst in der Ausgabe von 1608, also nach dem Tode der Elisabeth und man hat angenommen, daß diese Scene nur aus Rücksicht auf die Königin solange zurückgehalten worden war. — In den Prozeß-Akten des Grafen Essex ist (1601) von einem „Stück von der Abjehung Richards II.“ die Rede, welches als „veraltet“ bezeichnet wird; und ein Dr. Formann berichtet, daß er am 30. April 1611 eine Tragödie „Richard II.“ gesehen habe, die, im Gegensatz zu unserm Stücke, eine sehr bewegte politische Handlung gehabt zu haben scheint, die aber verschollen geblieben ist.

Heinrich IV. Erster Teil

erscheint zuerst 1598; dann 1599 (mit Nennung des Verfassers); vier andere Ausgaben kommen 1604, 1608, 1613 und 1622 zur Druck-

legung. In der 1623 erscheinenden „Folio“ findet man „in auffallenderer Weise als bei irgend einem andern Stück eine ganze Reihe von absichtlichen Veränderungen“; — „alle Redewendungen, welche eine religiöse Beziehung haben, namentlich Schwüre und Flüche sind entweder gestrichen oder durch farblosere Ausdrücke ersetzt“ (A. Schmidt); man glaubt, daß die Kirchenzensur diese Veränderungen veranlaßt habe.

Heinrich IV. Zweiter Teil

erscheint zuerst 1600; man nimmt an, daß dieser ersten Ausgabe „ein für die Aufführung gekürztes Bühnen-Manuskript zu Grunde lag, da in ihr viele und oft hochpoetische Stellen fehlen, die sich zuerst in der Folio finden.“ (A. Schmidt.)

Heinrich V.

erscheint zuerst 1600 und in neuen Auflagen 1602 und 1608; diese erste Fassung ist unvollständig; Collier u. a. vermuten, daß sie ohne Wissen und Willen Shakespeares aus hastigen Nachschriften während der Aufführung hervorgegangen sei; erst die Folio liefert die Gestalt, in der wir das Stück besitzen.

Heinrich VI. Erster Teil

erscheint zwar zuerst in der Folio; aber man nimmt an, daß das Stück um 1592 schon zur Aufführung gekommen war. Seine Echtheit ist, namentlich von Malone, angezweifelt worden; dagegen wird von verschiedenen maßgebenden Shakespeare-Gelehrten an der Autorschaft Shakespeares festgehalten; sie behaupten, daß man „die mangelhafte Behandlung des Verses, das Prunken mit klassischer Gelehrsamkeit, den losen Zusammenhang der Scenen, die Willkür in der Anordnung des Stoffes u. s. w., als wesentlich unshakespeareisch gelten lassen kann“, ohne mehr daraus zu folgern, „als daß Shakespeare nicht gleich im Anfange seiner Laufbahn auf der Höhe seiner Kunst stand.“ (A. Schmidt.) Trotzdem bleiben ungelöste Rätsel übrig. Die Tatsache, daß neben Stümpereien sich Stellen vorfinden, in denen sich Shakespeares „eigentümlicher Genius unverkennbar“ kundgibt, glaubten einige damit erklären zu sollen, daß Shakespeare die Arbeit eines Andern „durch Zusätze aufgestützt und bühnengerecht gemacht habe.“ Wie konnte aber

selbst ein junger Shakespeare es über sich gewinnen, seine Hand an ein Stück zu legen, in dem eine „fast ungebundene Freiheit, die historischen Tatsachen zu behandeln“ herrscht, sodaß wir „während in den späteren Dramen die geschichtliche Überlieferung (Holinshed und Plutarch) mit der äußersten Pietät*) behandelt wird, im vorliegenden Stück einer vollkommenen Willkür in der Durcheinandertüpfelung der Ereignisse begegnen?“ Die Shakespeare-Gelahrten stellen sich diese Frage wohlweislich nicht.

Heinrich VI. Zweiter und dritter Teil,

erscheinen erst in der Folio so, wie wir sie besitzen; die älteren Ausgaben (zweiter Teil 1594; dritter Teil 1595; vereinigt 1600 und 1619) sind von „so verwahrloster Gestalt, daß die Frage hat entstehen können, ob wir in ihnen noch die Shakespeareschen Dramen vor uns haben, oder nicht vielmehr die Werke eines älteren Dichters, welche Shakespeare umgearbeitet und so zu den seinigen gemacht haben soll“ (A. Schmidt). Malone bestreitet, daß das, worin die älteren Ausgaben von der Folio abweichen, von Shakespeare herrühren könne, und behauptet, daß die, ursprünglich von einem andern Dichter verfaßten Stücke, welche uns in den Quartausgaben vorliegen, von Shakespeare zu der Gestalt veredelt worden seien, in der wir sie besitzen. Aber wer mochte jener „andre Dichter“ gewesen sein? Malone nimmt Greene als Verfasser an; Dyce entscheidet sich für Marlowe. Da sich nun aber in diesen älteren Stücken auch schon Stellen vorfinden, welche das Gepräge Shakespeares tragen und in der Folio wiederkehren, so hätte Shakespeare also diese Stücke nur überarbeitet, ohne seine Vorgänger zu nennen. Gegen diese Möglichkeit sträubt sich der kritische Verstand einiger Shakespeare-Gelahrten; schon aus dem Grunde, weil in der Folio „nicht von einer freien Nachbildung die Rede ist, welche durch neue Gruppierung, Vertiefung der Motive und erhöhten Idengehalt das fremde Werk zum Eigentum macht, vielmehr die ganze Ökonomie und Scenierung der Millingtonschen Stücke,**) die ganze Anlage und

*) Wir haben diese „Pietät“, mit welcher im „Coriolan“ und den andern Römerstücken gewirtschaftet wird, glücklicherweise schon kennen gelernt!

**) Nach dem Verleger der Quartausgaben, Millington, so genannt.

Ausführung der Charaktere dieselbe wie bei Shakespeare ist, und selbst die größere Hälfte der Verse wörtlich übereinstimmt.“ Die Unterschiede bestehen nur darin, „daß bei Millington bald eine Reihe von Versen oder Zeilen fehlt, bald der Ausdruck im einzelnen abweicht; Lücken aber sowohl als Abweichungen sind mit wenigen Ausnahmen derart, daß sie kaum von einem Halbgebildeten, geschweige denn von Dichtern wie Marlowe und Greene herrühren konnten.“ (A. Schmidt.) So nehmen denn diese besonnenen Kritiker an, daß Millington einen Nachschreiber ins Theater geschickt habe, daß dieser aber „kein Litterat von Namen gewesen sein kann, sondern ein Ignorant, der nicht einmal des jambischen Rhythmus mächtig war, sondern meistens, wo er Ergänzungen einfügte, einfache Prosa in Verszeilen abteilte; der kein Latein verstand und die lateinischen Citate Shakespeares darum weglassen mußte; und der in der englischen Geschichte sich so unbewandert zeigte, daß er historische Fehler machte, wie sie unmöglich von Marlowe oder Greene, geschweige denn von Shakespeare selbst herrühren konnten.“ Sie sprechen von „elendesten Gemeinplätzen“, von „offenbarem Nonsens“, von Zusammenstellungen, wie sie „kein Mensch mit gesunden Sinnen so zusammenstellen konnte,“ und brandmarken den „plumpen litterarischen Betrug“ *) — Millingtons.

Richard III

erscheint zuerst 1597, spätere Ausgaben folgen 1598, 1602, 1605, 1612, 1622, 1629 und 1634; die beiden letzten Ausgaben also noch nach der Folio (1623). „Eigentümlich ist im vorliegenden Stück das Verhältnis der ersten Ausgabe zur Folio. Daß beide Texte hin und wieder lückenhaft sind und sich gegenseitig ergänzen, haben sie mit denen anderer Dramen gemein; aber bei keinem zweiten Shakespeare'schen Stück, außer etwa noch im Lear, möchte sich der Fall finden, daß der Ausdruck im Einzelnen eine so durchgehende Umarbeitung erfahren hat. Jede Seite bietet erhebliche Abweichungen, manche in jeder dritten Zeile, und zwar der Art, daß von einer kritischen Sichtung, einer Entscheidung für die eine oder die andre Lesart als die allein berechtigte nicht die Rede sein kann. Offenbar benutzten

*) Ich citiere überall, auch wo ich keinen Namen beifüge, aus den Einleitungen zu der Ausgabe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

die Herausgeber der Folio ein eignes, völlig umgeschriebenes Manuskript, und es fragt sich nur, ob die Änderungen vom Dichter selbst herrühren oder von anderer Hand“ (A. Schmidt).

* * *

Wir sehen zu unserer nicht geringen Überraschung, daß die ersten Ausgaben aller neun Stücke sich fast in derselben Verfassung befinden, wie die zuerst aus dem Nachlaß Shakespeares veröffentlichte Folio-Ausgabe des „Timon“; das ist ohne Frage höchst merkwürdig.

Jedem dieser Dramen entspricht ein älteres Stück, das entweder von einem nicht näher zu bestimmenden Autor herrühren und von Shakespeare etwas überarbeitet worden, oder auf Grund flüchtiger Nachschriften eines „Ignoranten“ unrechtmäßiger Weise in den Handel gebracht worden sein soll, ohne daß Shakespeare sich gedrängt fühlte, den Schandausgaben eine vernünftige Ausgabe gegenüberzustellen, wenn er schon nicht verhindern konnte, daß solche, seinen Dichterruhm doch offenbar in bedenklicher Weise gefährdende Raubdrucke verbreitet wurden.

Noch merkwürdiger ist es, daß die veredelte Gestaltung dieser Dramen, die auffallender Weise in Beziehung auf den Gang der Handlung und die Reihenfolge der Szenen fast überall genau mit der ersten Gestaltung übereinstimmt, immer erst in der Folio, 7 Jahre nach Shakespeares Tode zur Geltung kommt, daß sie also gewissermaßen auch dem Nachlaß angehört, daß aber selbst in dieser veredelten Gestaltung in Beziehung auf die „erheblichen Abweichungen“ im allgemeinen „von einer kritischen Sichtung nicht die Rede sein kann“, so daß wir unwillkürlich fragen müssen: weshalb dann die Abweichungen? Und von Wem?

Hätten wir es nur mit jenen ersten Ausgaben zu tun, und wären dieselben nach Shakespeares Tode und nicht schon in den neunziger Jahren des sechszehnten Jahrhunderts erschienen, so würde uns eine Erklärung für diese wunderliche Tatsache nicht mangeln; jetzt aber stehen wir vor dem sonderbarsten Rätsel: Neun der gefeierten Dramen des gefeierten Dramatikers erscheinen während seines Lebens und Wirkens in der Hauptstadt als unverschämte Verhunjungen, ohne daß ein Hahn darum kräht; und diese Ausgaben entsprechen in ihrer

Gestaltung genau den von Bacon aus dem Nachlaß in unerhörter „Verarbeitung“ herausgegebenen römischen Historien; auch in ihnen findet sich gelegentlich eine „vollkommene Willkür in der Durcheinanderwürfelung der Ereignisse“; auch sie erscheinen „roh und plump“ und selbst so unbedeutender Dichter wie Marlowe und Greene nicht würdig. — Wer löst uns das Rätsel?

Wir werden wohl selbst versuchen müssen, es zu lösen. —

Bekanntlich schließt sich an den „Richard III.“ noch ein „Heinrich VIII.“, der zuerst in der Folio erscheint, von dem keine Quarto vorhanden ist, und von dem die Gelehrten annehmen, daß er um 1613 geschrieben worden. Dieses Stück wurde jedoch bereits von so vorurteilsvollen Leuten wie Ulrici und Gerwinus verurteilt; und wenn wir auf die abfälligen „Urteile“ dieser Herren auch ebensowenig Wert legen dürfen wie auf ihre begeisterten „Ausfagen“, so wollen wir in diesem Falle doch wenigstens von ihren Behauptungen Kenntnis nehmen. — Nach Ulrici ist „das ganze Drama poetisch unwahr, ohne rechtes Leben, von mangelhafter Proportion und Komposition, weil ihm die innere organische Gestaltung, die ethische Vitalität fehlt. Es ist kein Ganzes, sondern eitel Stückwerk zc.“ Und Gerwinus meint: „Wenn man zu der Entwicklung näher herantritt, so wird der Eindruck des Ganzen bald befremdend und unerquicklich; der bloße äußere Faden scheint zu fehlen, der die Handlungen durchgängig aneinander knüpft; das Interesse des Gemüts wird sonderbar gespalten, nach immer neuen Richtungen gezogen und nirgends befriedigt.“ Dementsprechend ist man allseits darin übereingekommen, daß „Heinrich VIII. gar kein Drama ist“. Und nun drängt sich uns unabweislich die Frage auf: sind denn die andern neun Historien, wie sie uns in der geheiligten Folio überliefert worden, wirkliche Dramen? Ich bin unbeschlagen genug, mit aller Kaltblütigkeit zu antworten: Nein, keins der neun Stücke ist ein Drama!

Wir werden uns davon überzeugen, wenn wir ohne Voreingenommenheit wenigstens die am meisten bewunderten dieser Historien prüfen. Sehen wir uns zuerst „Richard II.“ an, den Buckle für „Shakespeares poetischste Schöpfung“ hielt. Der Inhalt des Stückes setzt sich folgendermaßen zusammen:

Erster Aufzug.

Erste Scene: Heinrich von Hereford und Norfolk klagen sich gegenseitig vor dem Könige des Hochverrats an. Richard will die Gegner versöhnen, aber es gelingt ihm nicht; und nachdem in der zweiten Scene die Herzogin von Gloster sich mit Gaunt über ihren ermordeten Gatten unterhalten, findet in der dritten Scene das Zusammentreffen der beiden Gegner statt, welches jedoch durch den König im letzten Augenblick dadurch vereitelt wird, daß er die beiden Herzöge in die Verbannung schickt.

Zweiter Aufzug.

Erste Scene: Der König unterhält sich mit Nomerle und Green über den verbannten Hereford, spricht von dessen „Bewerben beim geringen Volk“, von seinem Haschen nach Popularität, „als hätt' er Anwartschaft auf unser England“. Dann unterbricht Green den König und macht ihn auf „die Rebellen, die in Irland stehn“, aufmerksam, so daß Richard sich schnell entschließt, nach Irland zu gehn. Bushy bringt noch die Meldung, daß Gaunt schwer erkrankt sei; Richard spricht den Wunsch aus, daß der Arzt dem Alten „augenblicklich in sein Grab helfen“ möge, und eilt an das Lager des Oheims.

Zweite Scene: Der sterbende Gaunt unterhält sich mit York über „die flüchtige Jugend“, das „wilde, wüste Brausen“ des Königs; er beklagt, daß England verpachtet und „in Schmach gefaßt ist“, daß es „schmähtlich über sich nun Sieg erlangt hat“, und meint, daß „sein naher Tod glücklich wäre, wenn das Ürgerniß nach seinem Leben wiche“. Jetzt tritt Richard, die Königin und das Gefolge ein; es entwickelt sich zwischen Oheim und Nefte ein silbenstecherisches Gespräch, welches darin gipfelt, daß Gaunt dem Könige Vorwürfe darüber macht, daß er England verpachtet habe. Richard schilt den Alten ob dieser Verwegenheit aus; Gaunt bittet ihn, mit seiner Krankheit „einen Bund zu machen“, da er ja ohnedies brüderliches Blut „wie der Pelikan schon abgezapft und trunken ausgezecht“. Offenbar spricht der Oheim bereits im Delirium, deshalb wird er fortgetragen, um hinter der Scene zu sterben. Richard beschließt jetzt ohne weiteres, die Hinterlassenschaft Gaunts einzuziehen, um sie für den Krieg zu ver-

brauchen. York mahnt ihn, die Rechte Herefords zu achten, jedoch vergebens. Richard erklärt, daß er morgen nach Irland gehn und York zum Regenten des verpachteten Englands ernennen werde. Nachdem der König mit der Königin und den nächsten Getreuen abgegangen, unterhalten sich Northumberland, Roß und Willoughby über das Vorgehn des Königs; sie klagen über die vielen Steuern, die er dem Volke auferlegt, über seine Verschwendungssucht, und schließlich teilt Northumberland den beiden Kameraden mit, daß Hereford mit einer Schar von Freunden von Bretagne aus mit 8 Schiffen und 3000 Mann unterwegs sei, daß er nur des Königs Überfahrt nach Irland abwarte, um den Boden Englands zu betreten, und daß man dann hoffen dürfe, das Joch Richards abzuschütteln.

Dritte Scene: Die Königin unterhält sich mit Bushy über die Betrübniß, in welche sie durch die Abreise des Gemahls versetzt worden; dann meldet Green, daß Hereford „mit drohenden Waffen in Ravenspurh angelangt ist“ und Northumberland, Percy, Roß und andre zu ihm geflohen sind. Die Königin „will verzweifeln“; doch nun tritt York auf und erklärt, daß er zurückgeblieben, „um das Land zu schützen“, und daß der König nun „seine falschen Freunde erproben“ werde — zugleich aber bringt ihm ein Bedienter die Nachricht, daß sein Sohn „fort war, schon eh' er kam“, und daß die Herzogin von Gloster gestorben sei. York ist in der übelsten Lage: er sieht sich zwischen Better und Better gestellt, bleibt indessen zunächst dem Könige treu.

Vierte Scene: Hereford, Northumberland und Percy unterhalten sich über die Lage. York tritt auf, stellt Hereford zur Rede, eifert gegen die andern Rebellen, erklärt, daß er zwar nicht Partei für sie ergreifen, aber auch nichts gegen sie tun wolle, und erjucht sie schließlich in aller Höflichkeit, ins Schloß zu kommen und da „für diese Nacht sich auszuruhen.“

Dritter Aufzug.

Erste Scene: Salisbury und ein Hauptmann unterhalten sich darüber, wie viel Mühe es mache, das Volk beisammen zu halten, und daß nichts vom Könige zu hören sei.

Zweite Scene: Hereford verurteilt die gefangenen Bushy und Green zum Tode, weil sie den König mißleitet und die Verbannung

Herefords dazu benutzt haben sollen, sich's auf seine Kosten gut gehen zu lassen, und ersucht dann seinen Oheim York, der jetzt urplötzlich unter die Rebellen gegangen ist, ihn der vermutlich auch gefangenen Königin „bestens“ zu empfehlen und sie gut behandeln zu lassen.

Dritte Scene: Richard, Carlisle und Aumerle unterhalten sich über die Lage. Richard pocht auf sein Gottesgnadentum und ist überzeugt, daß Gott ihm für jeden Mann in Herefords Armee einen Engel stellen werde. Aber Salisbury bringt jetzt schlimme Nachricht, Scoops noch schlimmere: Richard erfährt, daß das ganze Volk sich wider ihn empört hat und selbst York zum Feinde übergegangen ist — und wie wir es erwartet, ergiebt sich Richard mit königlicher Gelassenheit in sein Schicksal.

Vierte Scene: Northumberland meldet Hereford, daß Richard in der Nähe „sein Haupt verborgen“ habe; der Rebell York beruft Northumberland, daß er nur einfach „Richard“ gesagt, und klagt: „O, der Zeiten, wo solch ein heiliger Fürst sein Haupt muß bergen.“ Nach einigem Hin und Her meldet Percy, daß der König in Flint-Burg sei; Hereford sendet Northumberland mit der Mahnung an den König, den Bann zu widerrufen und die eingezogenen Güter herauszugeben. Richard willigt darein und geht mit Hereford nach London.

Fünfte Scene: Die Königin unterhält sich im Garten Yorks mit zwei Fräuleins über ihren Gram, erfährt dann zufällig von einem Gärtner, daß der König in Herefords Hand sich befindet, und eilt mit den Fräuleins ab, um „zu London Londons Fürst in Not zu sehn.“

Vierter Aufzug.

Erste Scene: Hereford befindet sich mit den Seinen in der Westminster-Halle; es ist große Sitzung, die geistlichen und weltlichen Lords und die Gemeinen sind anwesend. Hereford erkundigt sich nach Gloster; Aumerle wird beschuldigt, ihn ermordet zu haben, verteidigt sich aber dagegen. Hereford will den verbannten Norfolk heimberufen, damit er Näheres melden und sich mit Aumerle duellieren könne; indessen berichtet Carlisle, daß Norfolk tot sei, worauf Hereford ausruft: „Geleite süßer Friede seine Seele zum Schoß des guten alten Abraham!“ Dann tritt York auf und meldet, daß Richard zu Gunsten Herefords der Krone entjagt habe. Hereford will „den Thron besteigen“;

aber Carlisle giebt zu bedenken, daß es Unrecht sei, den König während seiner Abwesenheit zu richten; er verklagt Hereford, daß er den König verrate, und prophezeit ihm und dem Volk das größte Unheil. Hereford läßt Richard holen und ihm die Anklageschrift vorlesen; Richard wird abgedankt und in den Tower gebracht.

Zweite Scene: Die Königin begegnet dem abgedankten Könige und nimmt Abschied von ihm.

Fünfter Aufzug.

Erste Scene: York berichtet seiner Gattin von dem Einzuge Herefords und wie gleichgültig das Volk sich Richard gegenüber verhalten; dann tritt Aumerle auf und verrät, daß er mit 11 andern Edlen das Sakrament genommen, den neuen König umzubringen. York ruft verschiedenemal nach seinen Stiefeln und eilt nach Windsor.

Zweite Scene: Hereford, jetzt König Heinrich IV., fragt nach seinem Sohne und erfährt von Percy, daß er sich in liederlicher Gesellschaft herumtreibe. Dann kommt Aumerle und bittet um eine Unterredung mit dem Könige, welcher die Türe zuschließt; aber schon ruft York von draußen dem Könige zu, daß er sich vorsehen möge, weil er mit einem Hochverräther zusammen sei. Der König läßt York herein und erfährt von ihm das Geheimnis. Die Herzogin von York eilt herbei und bittet knieend um Verzeihung für den Sohn, die gewährt wird.

Dritte Scene: Exton unterhält sich mit einem Bedienten über Richard und meint, daß der Gefangene erlöst zu werden wünsche.

Vierte Scene: Richard wird von Exton ermordet.

Fünfte Scene: Northumberland und Fitzwater melden dem Könige, daß die Rebellen niedergeworfen und die Verschwörer getötet seien. Exton kommt mit dem Sarge, der Richards Leiche enthält. Hereford betrauert den Toten und entläßt den Mörder ungnädig.

Was ist das nun für ein Drama? Im Anfang scheint sich ein Konflikt zwischen Hereford und Norfolk herausbilden zu wollen; aber die Sache wird abgetan, Norfolk verschwindet von der Bildfläche und wird gegen Ende des Stückes für tot erklärt. Gelegentlich hören wir von den Sünden des Königs sprechen; aber in Wirklichkeit sehen wir nichts davon; im Gegenteil: der König zeigt sich stets ruhig und würdig und hält die schönsten, weisesten Reden. York ergreift die Partei des abwesenden Königs, behandelt aber die Rebellen wie erwünschte Gäste, geht dann urplötzlich zu ihnen über und betrauert zugleich, daß der „heilige Fürst“ sich verborgen halten muß. Dazwischen Unterhaltungen über Dies und Jenes — nirgend ein Übergang, nirgend eine geordnete, kunstvolle Zusammenfassung des Stoffes; wir hören nicht einmal davon, daß der englische Adel und die städtischen Obrigkeiten in Hereford dringen, zurückzukehren und den König zu vertreiben, — Hereford kommt nur schlechtweg aus der Verbannung zurück und das Übrige macht sich von selbst. Günstigsten Falles könnte das Ganze, abgesehen von der Abdankungsscene des IV. Aufzuges, die wirklich eine Scene ist, eine Reihe von Dialogen genannt werden. Das möchte noch gelten; denn Shakespeare war nicht verpflichtet, immer Kunstwerke zu schaffen, und die vielen hochpoetischen Stellen wären zur Not ausreichend gewesen, den Zuschauer über die mangelnde Handlung und das leere Scenengewirre zu täuschen. Die einzelnen abgeschmackten Wendungen des Dialogs rühren zwar unter keinen Umständen von Shakespeare her; sie erinnern vielmehr an die schönsten Stilblüten in den Dramen des Nachlaßdramatikers; aber auch sie könnten von ungefähr in die Hauptmasse hineingeraten sein. Wir übersehen das Ganze jetzt noch einmal, und nun machen wir freilich eine merkwürdige Entdeckung: der großen Abdankungsscene (IV. Aufzug I) geht nämlich eine Unterhaltung Herefords mit Bagot und Numerle voraus, in der über den Tod Glosters gesprochen wird — jetzt, nachdem wir nur mit dem Konflikt zwischen Hereford und Richard beschäftigt sein wollen! Und sonderbar: In der zweiten Scene des ersten Aufzuges, also in geschichtlich weit vor jener Abdankung liegender Zeit, unterhalten sich bereits Gaunt und die Herzogin von Gloster über Glosters Ermordung! Es ist keine Frage, daß hier zwei zusammenhängende Stücke auseinandergerissen worden, ohne daß wir zu sagen

wissen, in welcher Weise sie ursprünglich verbunden gewesen. Wir sehen, hier liegt vereinzelt derselbe Fall vor, wie in den Römertragödien. — Aber wir müssen noch eine viel schwerer wiegende Entdeckung machen: In Holinsheds Chronik wird nämlich (was die Shakespeare-Gelehrten wohlweislich verschweigen) von der Revolution eines Demagogen Namens Wat Tyler berichtet, welche während der Regierung Richards II. stattfand — in unsrem Stücke hören wir nichts davon; aber wir erinnern uns, daß ein dummer, ungebildeter Demagoge in „Heinrich VI.“ (II. Teil) eine hervorragende Rolle spielt in an und für sich köstlichen Szenen, die aber ohne irgend welchen zwingenden Zusammenhang mit den Vorgängen in jenem Stücke stehn. Zudem heißt jener Demagoge in „Heinrich VI.“ nicht Wat Tyler, sondern Hans Cade. Nun gab es freilich einen berühmten Rebellen während der Regierung Heinrichs VI., der ebenfalls John Cade hieß; aber das war „ein junger Mann von einnehmender Gestalt und gutem Verstande“, der allen Ernstes die Rolle John Mortimers, des Betters des Herzogs von York spielte und das Land durch seine Verwegenheiten in Schrecken setzte — während aber diese, geschichtlich so bedeutsame Figur im „Heinrich VI.“ ganz fehlt, findet sich der umgetaufte Wat Tyler in ungehöriger Weise vor. — Jener zweite Teil des „Heinrich VI.“ und „Richard II.“ stehn also in einem ähnlichen Verhältnisse zu einander wie „Der Sturm“ und „Cymbeline“ — und nun brauchen wir nicht weiter zu suchen. Jetzt wundern wir uns auch nicht, daß in den beiden Teilen des „Heinrich IV.“ ebensowenig von plan- und kunstvoller Handlung etwas zu merken ist, als im Richard II., Heinrich VI. und Heinrich VIII., daß die außerhalb der Handlung stehenden, breitausgeführten Falstaffszenen*) wohl ein lachlustiges Publikum, aber nicht den ernstesten Beurtheiler über den Mangel einer einheitlichen, das historisch Gegebne verwertenden Komposition täuschen können. Jetzt begreifen wir, woher dieser Richard III., der sich wie ein Jago mit seiner „nackten Bos-

*) In denen gelegentlich die Hand eines trivialen Possenreißers bemerkbar wird, so wenn Falstaff sagt: „'s ist heiß! 's ist heiß! das wird den auf-rührerischen Sektengeist zu Paaren treiben“, und Prinz Heinrich dann „eine Flasche Sekt herauszieht“ und sie dem dicken Bruder zuwirft! Und das obenein mitten in der Schlacht, in der Heinrich sich so glänzend bewährt!

heit“ brühet, stammt *); jetzt verstehen wir, warum die anspruchsvoll ausgeführte Werbung Richards um Anna für das Stück ebenso bedeutungslos ist, wie die Werbung um Edwards Tochter Elisabeth; jetzt erkennen wir die Meisterhand, welche Richard von allen äußeren Verhältnissen ablöste, sodaß der behäbige Wüterich immer nur so auf's Geratewohl jede mißliebige Person aus der Welt schaffen konnte, wie andre Leute Fliegen umbringen; jetzt sind wir nicht mehr erstaunt über die mehrfachen Anrufungen des „lieben“ und „gütigen Gottes“, über die Bertröstungen auf „ein Wiedersehn im Himmel“, über diese wunderlichen Geisteserscheinungen mit ihrer immer wiederkehrenden Phrase: „verzweifle und stirb.“ **) — Wir kennen den großen Künstler, der

*) In der großartigen Scene, in der ihm die Krone angeboten wird, ist er ein ganz anderer: da denkt er nicht daran, sich durch ein „beiseit“ zu „enthüllen“.

**) Ich will in Beziehung auf „Richard III.“ noch Folgendes hervorheben: An einer Stelle in III. 1. macht sich eine Lücke deutlich bemerkbar: Gloster spricht zu Buckingham über den kleinen York (da wir in unserm „Drama“ nicht erfahren, weshalb Buckingham zu Richard hält, so ist es wahrscheinlich, daß hier im Original Richard die Rolle der „schlaunen Leute, die in derlei Schlechtigkeiten Obermeister sind“ spielte und Buckingham begreiflich machte, daß der junge König ihn um seiner Verwandten willen zürne und gewiß an ihm Rache nehmen würde), wird sonderbarer Weise von Buckingham berufen: „Gut, laßt das sein,“ und kommt zunächst nicht wieder zu Wort, da B. sich an den bisher nicht als anwesend angegebenen Catesby wendet. Im Original sehen wir den Riß ganz deutlich:

„Well, let them rest. — Come hither, Catesby. Thou
Art sworn as deeply to effect what we intend.“

Der Gedankenstrich, der lahme Versabschluß mit „Thou“ und die 6 Jamben des nächsten Verses sprechen zu laut. Offenbar bildeten die Worte, „Come, hither, Catesby; thou art sworn“ mit einem entsprechenden Jambus ursprünglich, und natürlich in andrem Zusammenhange, einen Vers: bei der Anstüdelung hielt es aber der Bearbeiter für ersprießlicher, dem ersten Vers das fünffüßige Gepräge zu lassen.

Geradeswegs auf die Hand des Bearbeiters weist eine andre Stelle in II. 2. hin. Wir werden da nämlich ganz unerwartet durch ein opernhafte Quartett überrascht:

Elisabeth. Ach, weh um meinen Gatten, meinen Eduard!
Tochter und Sohn. Um unsern Vater, unsern teuern Clarence!
Herzogin. Um beide, beide mein, Eduard und Clarence!

solche Kunstwerke auszuüben vermochte! Wir kennen ihn nur zu gut und wünschten sehr, daß er noch unter uns lebte, um ihm zu beweisen, recht handgreiflich zu beweisen, wie sehr wir seine Kunst zu schätzen gelernt haben!

Nur Eines bleibt uns unbegreiflich: was konnte Bacon dazu veranlassen, schon zu Lebzeiten Shakespeares 10 Dramen des gefeierten

Elisabeth. Wer war mein Halt als Eduard? Er ist hin!

Tochter und Sohn. Wer unser Halt als Clarence? Er ist hin!

Herzogin. Wer war mein Halt als sie? Und sie sind hin!

Elisabeth. Nie eine Witwe büßte soviel ein.

Tochter und Sohn. Nie keine Waife büßte soviel ein.

Herzogin. Nie eine Mutter büßte soviel ein.

Bacon dilettierte bekanntlich als Verfasser von Maskenspielen und von daher stammte diese Neigung, sich in solchen Opersätzen zu ergehen. Wir finden auch in dem unsinnigen „Wie es euch gefällt“ ein solches Quartett. (V. 2):

Phöbe. Sag, guter Schäfer, diesem jungen Mann,
Was lieben heißt.

Silvius. Es heißt aus Seufzern ganz bestehen und Tränen,
Wie ich für Phöbe.

Phöbe. Und ich für Ganymed.

Orlando. Und ich für Rosalinde.

Rosalinde. Und ich für keine Frau.

Silvius. Es heißt aus Treue zu bestehn und Eifer,
Wie ich für Phöbe.

Phöbe. Und ich für Ganymed.

Orlando. Und ich für Rosalinde.

Rosalinde. Und ich für keine Frau.

Silvius. Es heißt aus nichts bestehen als Phantasie

— — — — —
Und so bin ich für Phöbe.

Phöbe. Und ich für Ganymed.

Orlando. Und ich für Rosalinde.

Rosalinde. Und ich für keine Frau.

Phöbe. Wenn dem so ist, was schmäh't ihr meine Liebe?

Silvius. Wenn dem so ist, was schmäh't ihr meine Liebe?

Orlando. Wenn dem so ist, was schmäh't ihr meine Liebe?

Rosalinde. Wenn dem so ist, was schmäh't ihr meine Liebe?

Es fehlt hier wie im Richard III. nur die Musik, um uns die schönen Texte ins Ohr zu schmeicheln. Was mögen sich doch die ehrlichen Shakespeare-Gelehrten gedacht haben, wenn sie auf solche Stellen stießen? Sie haben natürlich der Welt nie etwas von diesen „Quartetten“ verraten!

Meisters auf dieselbe freche Weise zu „verarbeiten“, wie er nach dem Tode des Meisters 3 andre historische Dramen „verarbeitete“? Da die Quartausgaben in allem Wesentlichen durch nichts von der Folio verschieden sind, sondern in „Ökonomie, Scenierung, Anlage und Ausführung der Charaktere“ so gut wie vollständig mit ihr übereinstimmen, so ist es doch zweifellos, daß Bacon dem gefeierten Dramatiker schon frühzeitig den Gefallen erwiesen hat, seine Werke zu verhunzen. Aber war denn Shakespeare ein Idiot, daß er sich dergleichen ruhig gefallen ließ? Und von einem Manne gefallen ließ, der ihn gar nicht kannte, der nur mit einem seiner Freunde (Jonson) in eigentümlichem Verkehr stand und sich wohl hütete, in den Verdacht eines Theaterfreundes zu kommen? Ja, wenn Shakespeare um 1590 schon tot gewesen wäre! — dann würden wir uns leicht zurechtfinden; dann läge die Sache genau so, wie in Beziehung auf die Römertragödien; dann wäre es einleuchtend, daß der Baron entweder die fertigen Stücke nach seiner besseren Einsicht zerschnitten und abgeändert, oder die unfertigen, vorläufig nur in ihren Hauptmomenten ausgeführten Scenarien, so gut es ihm gelingen mochte, ausgefüllt hatte und sie nachträglich von einem Theatermann ein wenig zustutzen ließ. Aber Shakespeare lebte doch noch, wenn es wahr ist, worüber alle bedeutenden Zeitgenossen schweigend einig gewesen zu sein scheinen, daß der Stratford Shakespeare, der reichgewordne Schauspieler und Theatersozietär wirklich der berühmte und in ganz England gefeierte Dramatiker gewesen!

Wir stehen also wieder vor einem Rätsel, das wir nicht gleich zu lösen vermögen, und müssen uns nun zum letzten Schritte entschließen: auch die wenigen noch unangefochtenen Dramen zu prüfen.

II.

Nach Ablösung der 10 Historien und der aus dem Nachlaß veröffentlichten Stücke bleiben uns noch die folgenden Dramen übrig:

1. Titus Andronicus . . . 1594. (1587 aufgeführt)
2. Romeo und Julia . . . 1597.
3. Liebes Leid und Lust um 1598.
4. Die beiden Veroneser um 1598.
5. Viel Lärm um Nichts — 1600.
6. Sommernachtstraum — 1600.
7. Kaufmann von Venedig — 1600.
8. Lustige Weiber v. W. — 1602.
9. Hamlet — 1603.
10. Lear — 1608.
11. Troilus und Cressida . — 1609.

Wir werden es glücklicherweise nicht nötig haben, uns mit jedem einzelnen der Dramen auseinanderzusetzen; im höheren Sinne von Bedeutung sind für uns doch nur „Romeo und Julia“ — „Sommernachtstraum“ — „Kaufmann von Venedig“ — „Hamlet“ und „Lear“. Was die 6 andern Stücke betrifft, so werden wir für unsre Zwecke mit einer kurzen Betrachtung Dessen, was die Shakespeare-Gelehrten über sie gesagt haben, vollkommen ausreichen.

Wie wir aus Herzbergs Einleitung zu „Titus Andronicus“*) erfahren, wurde dieses Stück wegen seiner „allerdings handgreiflichen Monstrositäten“ von älteren englischen Kritikern für unecht erklärt;

*) Ausgabe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft; ich citiere immer nach den Einleitungen dieser Ausgabe, da sie allein maßgebend ist und alle Shakespeare-Gelehrsamkeit in sich aufgenommen hat.

aber „die besonnenen Forscher und Denker diesseits des Kanals“ haben nachgewiesen, daß es unzweifelhaft ein Jugendwerk Shakespeares ist. Einige andere englische Kritiker meinten, Shakespeare habe ein älteres Stück „hin und wieder überarbeitet“ (wir kennen das schon!); wogegen die besonnenen deutschen Forscher erklären, daß es „kaum ein Shakespearisches Stück geben dürfte, das mehr aus einem Guß und stilistisch homogener von Anfang bis zu Ende gehalten wäre“, als gerade dieses Jugendwerk, von dessen „eigentümlichen, bedeutenden und wahrhaft poetischen Zügen zu reden“ leider „die Aufgabe der Einleitung“ Herrn W. A. B. Herzberg „verbietet“.

Über „Liebes Leid und Lust“, welches von Gerbinus als „an Form und Bewältigung des Stoffes unstreitig eines der schwächsten Stücke des Dichters“ bezeichnet wurde, erfahren wir von Herzberg, daß der ersten Ausgabe von 1598, die sich als eine „vermehrte Umarbeitung“ ankündigte, eine noch ältere Ausgabe vorausgegangen sein müsse, denn „das Ungeschick, mit welchem stellenweise der neue Herausgeber die Verbesserungen und Vermehrungen des Dichters in die alte Recension eingefügt hat, ist ein bündigeres Zeugnis für das Vorhandensein einer solchen, als die Versicherung auf dem Titelblatt“; er weist auf einige, mit den Händen zu greifende Tautologien, Wiederholungen ganzer Partien hin und wagt sogar das Wort „unausstehlich“. Es hat natürlich auch Kenner gegeben, welche diese Mängel nicht anerkennen wollten; aber Herzberg meint, daß das eine „Dienstbeflissenheit gegen die — Schreiber und Setzer ist, welche den Dichter kompromittiert“.

Was Herzberg über verschiedene „Dummheiten“ in den „Veronensern“ sagt, wissen wir bereits; bekanntlich veranlaßten uns diese Stellen dazu, den Dramen Shakespeares prüfend näher zu treten.

„Viel Lärm um Nichts“ gehört zu jenen Stücken, die teils auf italienische, teils auf spanische Vorlagen zurückweisen und vielleicht alle in demselben Verhältnis zu älteren italienischen oder spanischen Stücken stehen, wie „Ende gut, Alles gut“ zu Accoltis „Virginia“ und „Wie es Euch gefällt“ zu Lopez „Las Flores de Don Juan“ *).

*) Diese Entdeckungen rühren von dem entsetzlich belesenen J. L. Klein her. Jedem, der meinen Kritiken zustimmend gefolgt ist, wird es einen eigenartigen Genuß bereiten, in Kleins „Geschichte des Dramas“, die Überlegenheit

Bisher hat man angenommen, daß das Stück nach einer Novelle des Bandello gearbeitet worden; und A. Schmidt meint, daß, wenn „Shakespeare den benutzten Novellenstoff überall sonst gehoben und veredelt hat, wir hier das einzige Beispiel haben, wo es fraglich werden könnte, ob nicht das Gegenteil stattgefunden“.

Was „die lustigen Weiber von Windsor“ anbelangt, so ist von älteren Kritikern behauptet worden, daß die erste Quartausgabe derart sei, daß man „den dort gegebenen Text nur für den ersten Entwurf des Stückes aus einer noch jugendlichen und unreifen Periode des Dichters halten könne“; dagegen behauptet A. Schmidt, daß jene Ausgabe nur „ein litterarischer Betrug“ sei, daß ihr Herausgeber „sie offenbar nach der Theater-Vorstellung aus dem Gedächtnis niedergeschrieben.“ Wenn wir nun dieses annehmen wollen, so bleibt nur ein Umstand unerklärlich: Die „lustigen Weiber“ sind bekanntlich fast durchgängig in Prosa geschrieben; nur an ganz vereinzelt Stellen werden Verse benutzt; und diese rhythmischen Teile des Dialogs werden im Großen und Ganzen von dem Herausgeber der Quarto nicht nur beibehalten, sondern häufig durch „andre selbstgemachte“ ersetzt, „die sich hören lassen.“ Was für ein gewandter Mann muß dieser Herausgeber gewesen sein, daß er nicht nur das Stück so zu sagen „aus dem Gedächtnis“ niederschreiben konnte, sondern auch fähig war, sich immer die Stellen zu merken, wo gelegentlich einige Verse auftauchten! Und wenn diese Verse noch von Bedeutung wären! Aber in dem durchweg als derbe, übermütige Possie gehaltenen Stück, das vermutlich in unmittelbarer Beziehung zu den Falstaffscenen des „Heinrich IV.“ steht (es wird zwar nur einmal vom Prinzen Heinrich in unserm Stücke gesprochen; aber das genügt ja vollkommen, um eine Beziehung als denkbar erscheinen zu lassen), stellen die paar Verse wirklich nichts vor und hätten von dem „litterarischen Betrüger“ ohne Schaden für ihn und seinen betrügerischen Raubdruck übergangen werden können. Wir brauchen uns freilich über diesen Fall nicht mehr den Kopf zu

Shakespeares über seine von ihm geplünderten Vorgänger nachgewiesen zu finden. Wenn Klein geahnt hätte, daß Shakespeare mit diesen „Umwandlungen“ nichts zu schaffen gehabt, so würde er sich wohl gehütet haben, einige seiner überschwänglichen Phrasen zu Papier zu bringen, anstatt die plumpen Zutaten und Veränderungen ehrlich zu brandmarken.

zerbrechen, und es wird späterhin nur noch zu erklären sein, warum diese ersten Ausgaben immer um so viel dürftiger waren als die Folio-Ausgaben, die ja trotzdem von uns als höchst bedenkliche Wiedergabungen der Originale erkannt worden sind. Selbst in der Folio des vorliegenden Stückes machte schon ein englischer Kritiker Charles Knight die Entdeckung, daß die Episode von den deutschen Pferdedieben im vierten „Akt in der Luft schwebt“) und keinen vernünftigen Sinn hat“; ich bin somit der Mühe überhoben, die Posse (die unzweifelhaft echten Ursprungs ist) auf ihren künstlerischen, dramatischen Wert näher zu prüfen.

„Troilus und Cressida“ hat den Kritikern bekanntlich viel zu schaffen gemacht und namentlich entbrannte der Kampf zwischen zwei Auffassungen ziemlich heftig; nach der einen sollte das Stück „eine bewußte Parodie der homerischen Welt“, nach der andern eine „Perseflage der outrierten Romantik“ sein. Immerhin ist es wunderbar, daß man sich über ein Stück so ernsthaft herumgestritten, vor dem, wie Gerwinus behauptete, „die wärmsten Bewunderer Shakespeares ratlos standen“, sodaß selbst ein so entzückter Shakespearekenner wie Coleridge „eigentlich nicht wußte, was er davon sagen sollte“ (Gerwinus). Und unsere Verwunderung steigert sich, wenn wir lesen, daß Herxberg, der so würdevoll in den Kampf eintritt und mit Genugtuung erklärt, daß ein so bedeutender Kenner wie R. Elze seiner „Deduktion das Gewicht seiner Anerkennung hinzugefügt“ habe, ganz unbefangen erklärt, daß das „durch antike Anschauungen interpolierte romantische Gemälde“ durchaus nicht „die Befriedigung eines innerlich geschlossenen dramatischen Ganzen gewährt.“ Ja noch mehr: „Alle Fäden des Gewebes sind plötzlich abgerissen; Troilus', Cressidas Schicksal, das Verhängnis Trojas, die Zukunft des Griechenheeres, alles flattert wie Fetzen eines mutwillig zerschnittenen Bildes in der Luft. Nicht einmal die Perspektive in eine versöhnende Zukunft wird hier geboten. Statt dessen bildet den Schluß die widerwärtige cynische Apostrophe des Clowns an einen mehr als zweideutigen Teil des Publikums“, der bekannte

*) Bekanntlich schwebt in allen Stücken, die wir als „Bearbeitungen“ erkannt haben, Verschiedenes „in der Luft“, und nicht nur in den Stücken; wir erinnern uns, daß wir auch im „Novum Organon“ auf derartige Luftballons gestoßen sind.

Epilog, den Herzberg etwas später ein „recht schmutziges Stück Arbeit“ nennt! — Ich erlaube mir nun, die Erklärung zu geben, die ich hier nicht erst beweisen will, um mich nicht unnötigerweise zu wiederholen, daß das zusammenhangslose, wirre Stück, ähnlich wie „Coriolan“ und die andern historischen Dramen, aus verstandlos zusammengeschüttelten Bruchstücken einer höchst ernsthaft gehaltenen Tragödie besteht, denen der Dilettant des Nachlasses die äußerliche „Gliederung“ und sein Helfer, der praktische, possenreißerische Theatermann, die nötige „Würze“ *) verliehen.

Wir befinden uns jetzt endlich dem kümmerlichen Rest der unter Shakespeares Namen veröffentlichten Dramen gegenüber — jenen fünf Stücken, von denen, wie alle Welt weiß, jedes einzelne genügt haben würde, Shakespeare unsterblich zu machen. Um auch hier den kürzesten und besten Weg einzuschlagen, werde ich mich mit einer eingehenden Prüfung auf die zwei berühmtesten Tragödien beschränken, auf „Romeo und Julia“ und „Hamlet“, und in Beziehung auf die drei andern Stücke mich mit Hinweisungen auf Einzelheiten begnügen.

Der

Sommernachts Traum

ist eines der merkwürdigsten Produkte, welche die Weltliteratur aufzuweisen hat; er besteht nämlich aus vier Handlungen, die mosaikartig zusammengestellt sind. — Die erste Handlung beschränkt sich darauf, daß Theseus, der in einigen Tagen seine Hochzeit feiern will, einige junge Leute, die im Walde schlafen, aufwecken und sich am Ende während des Hochzeitsfestes eine Komödie vorspielen läßt. Die zweite Handlung besteht darin, daß Hermia wider den Willen ihres Vaters Egeus den Lysander liebt, der Hermias „Herz mit Gift entwandte und ihren kindlichen Gehorsam in eigensinnigen Trotz verkehrte“ **); daß Egeus die Tochter kraft des Gesetzes „töten lassen“ will, wenn sie sich nicht für Demetrius entscheidet; daß der vorsichtige Vater Hermia mit Lysander allein läßt, damit sie in aller Gemütlichkeit einen verwegnen Plan aus-

*) Man denke nur an den „Schmutzler“ Thersites und den treiflichen Pandarus.

***) Das Motiv, einschließlic der Klage des Vaters vor dem Oberhaupte, finden wir im „Othello“ wieder.

beden können; daß dann Helena hinzukommt, von dem Plan erfährt und beschließt, Demetrius dahin zubringen, daß er Hermia nachlaufe, damit sie, Helena, dann ihrerseits Demetrius nachlaufen könne; daß die zwei Paare des Nachts im Walde wie die Wilden sich herumjagen, von Droll geneckt werden, endlich ermüdet einschlafen und, wie schon erwähnt, von Theseus geweckt und zu allseitiger Zufriedenheit verbunden werden.

Ich wage nicht zu entscheiden, in wie weit Shakespeare an diesen beiden Handlungen beteiligt ist; die Verse sind oft schön (namentlich tragen die Reden des Theseus, des Philostrate und einige andre Stellen vor und während der Aufführung der Komödie untrüglich das Gepräge des großen Künstlers), wenn auch meist geziert und mit mythologischen Anspielungen überladen; andererseits aber zeugen die Schattenhaftigkeit der „Menschen“, die Nichtigkeit und Abgeschmacktheit der Vorgänge zu sehr von der Urheberschaft des Othello-Schöpfers, als daß ich annehmen könnte, Shakespeare habe mehr zu diesen Stücken beigetragen, als einige Dialoge, die er eben hat hergeben müssen, weil er offenbar zu bequem war, sich gegen den „Bearbeiter“ zu wehren.

Ganz anders liegen die Sachen in Beziehung auf die zwei andern Bestandteile des Stückes: die Handwerker-scenen sowohl, als auch das Elfenpiel, das höchst glücklich mit jenen verzahnt ist, tragen durchweg den Stempel einer überlegnen Schöpferkraft; und die Komödie von „Pyramus und Thisbe“ hat offenbar eine satyrische Bedeutung, die für uns von erschütternder Komik sein dürfte.

Der Schöpfer des „Coriolan“ und jener andern zerfetzten und geschändeten Tragödien stand in seiner überlegnen Größe vollständig einsam, während die Stücke gewöhnlicher Handwerker oder poetisierender Dilettanten die Bühnen beherrschten. Was namentlich dieser poetisierende Dilettantismus damals zu Wege brachte, das beweisen die wenigen Stücke, die uns von Marlowe und einigen andern „Dramatikern“ jener Zeit erhalten geblieben; das beweisen vor allem aber die „Dramen“ — Bacon's: die Verstand- und Kunstlosigkeit feierte in ihnen Triumphe, die teils platte, teils gezierte Sprache desgleichen. Das Theaterpublikum jener Tage war offenbar so elend wie nur je

ein Theaterpublikum gewesen sein kann*); wenn nur oben auf den Brettern etwas „Rechtes“ vorging, so zeigten sich die „Gründlinge“ befriedigt. Da zudem die Lobhudeleien auf Gegenseitigkeit in jenen Tagen zur höchsten Blüte gediehen waren, so ist es nicht zu verwundern, daß die Litteraten damals allen Ernstes glaubten, daß sie Sophocles, Seneca und Plautus, wenn schon nicht übertroffen, so doch wenigstens erreicht hätten. Wie mußte nun Shakespeare, der große Künstler, über diesen „blühenden“ Dilettantismus urteilen?! Im „Hamlet“ sprach er es ganz ruhig aus, was für Eigenschaften ein Drama besitzen müsse, wenn es gut sein, d. h. wenn es „dem großen Haufen nicht gefallen“ sollte — wie wenn es ihn gereizt hätte, diese damals beliebten Theaterstücke durch ein kleines Bühnenspiel übertreibend zu verspotten? Wir dürfen nicht behaupten, daß er es habe tun wollen; aber die Vorgänge in der Rüpeltragödie zeigen, cum grano salis, unstreitig eine gewisse Verwandtschaft mit den Vorgängen, wie wir sie — etwa im „Othello“ erlebt haben; — ja, sogar einzelne Wendungen im Dialog würden ganz gut in der Rüpeltragödie am Platze sein**). Ohne daß wir, wie gesagt, be-

*) Ulrici, der, wie alle Shakespeare-Bewunderer, für jene Zeit ein hochgebildetes Theaterpublikum annimmt, meint, die „irrige Ansicht“ Kümelins, daß das Publikum Shakespeares nur aus leichtlebigen Kavaliern und gemeinem Volke bestanden habe, werde durch die Tatsache widerlegt, daß 1583 in D r f o r d, zur Feier der Ankunft eines polnischen Fürsten, auf Veranstaltung der Universität mehrere Dramen unter der Leitung des jungen Peele zur Aufführung gelangt seien. Bekanntlich wurden in England von jeher solche Universitätsdramen im Kreise der akademischen Bürger aufgeführt; sie standen aber in grellem Gegensatz zu dem Volkstheater, an dem eben kein gebildeter Mann, und bis zu einem gewissen Grade mit Recht, Geschmack finden konnte. Gegen die richtige Ansicht Kümelins würden also derartige Aufführungen, selbst wenn sie in L o n d o n stattgefunden, nichts beweisen. Wie aber gar diese, wahrscheinlich auf Befehl der Königin veranstalteten Aufführungen in D r f o r d etwas für die Güte des L o n d o n e r Volkstheaterpublikums beweisen sollen — das wird wohl nur ein Gelehrter vom Schlage des Herrn Ulrici begreifen können.

***) Wenn Jago den Rodrigo ersticht ruft Rodrigo: „Verdammtes Jago! Blut-hund! O! o! o!“ — In der kleinen Unterhaltung zwischen Emilia und Bianca befindet sich folgende Stelle: „Emilia. Pfui über dich, du Nidel! Bianca. Ich bin kein Nidel, bin so gut als ihr, die ihr mich schimpft. Emilia. Als

haupten dürfen, Shakespeare habe Dramatiker vom Schlage Marlowes*) und Bacon's mit seinem Puppenspiel verspotten wollen, werden wir doch die Komik nicht leugnen dürfen, die in der That Sache liegt, daß uns in Shakespeares Werken eine Parodie über „Dramen“ geboten wird, welche die Nachwelt als hohe, von ihm selbst geschaffne Kunstwerke angestaunt hat.

Zum Lobe des Elfenspiels brauche ich nichts zu sagen; höchstens darf ich behaupten, daß die paar Scenen das Interesse, das wir an dieser lustigen Welt genommen, nicht reichlich genug befriedigen, auch selbst dann nicht voll befriedigen würden, wenn wir die zwei Fexen, die sich in zwei andere Dramen hineinberirt haben, herübernähmen. Der eine dieser Fexen ist die berühmte Erzählung Mercutios in „Romeo und Julia“, von der selbst A. Schmidt erklärt, daß sie „jedes dramatischen Motivs entbehre, ohne allen Schaden für den Gang des Stückes gestrichen werden könne und kaum recht in den Mund Mercutios passen wolle“ — in der That, wenn wir sie an der Schilderung messen, welche Droll (Puck) dem Elfen von seinem Wesen und Treiben giebt (Sommernachtsstraum II. 1.), so dürfen wir keinen Augenblick zweifeln, daß die Schilderung von der Königin Mab das Eigentum Drolls

ich? Pfui schäme dich!“ — In dem Geschwätz, das nach der Ermordung Desdemonas herüber und hinüber laut wird, ruft unter anderm Emilia: „O Vüberei, verruchte Vüberei! — Ich denke dran — ich denk — ich merl's — o Vüberei! Ich dacht' es gleich — vor Gram möcht' ich mich töten! O Vüberei!“ Und Othello wirft sich auf Desdemonas Bett mit einem „O! o! o! o!“ — Und seine Rede an Gratiano schließt mit den Worten: „Peitscht mich, ihr Teufel, weg von dem Anblick dieser Himmelschönheit! Stürmt mich in Wirbeln! Röstet mich in Schwefel, Wascht mich in tiefen Schlünden flüss'ger Blut! O Desdemona, Desdemona, tot? — Tot? O! o! o!“ — Dergleichen Stellen finden sich, namentlich in den englischen Ausgaben, in fast allen Stücken vor. — Auch hat es den Anschein, als ob Shakespeare die Armseligkeit der Dekorationen und Requisiten der damaligen Volksbühne zu verspotten trachtete; die „Wand“, der „Mondschein“ und die übrige „Ausstattung“ der Schnurre verdanken wohl dieser Absicht ihre Dasein.

*) Ich muß natürlich bemerken, daß zwischen Marlowe und Bacon immer noch ein Unterschied besteht. Marlowe war immerhin der Fachmann-Dilettant, Bacon der Dilettant schlechweg, der aber als Versifer eine ziemliche Gewandtheit besessen haben muß, wenn wir nicht annehmen sollen, daß er sich von einem andern in dieser Kunst helfen ließ.

ist und aus der berühmten Liebestragödie, in welche sie mit Mühe und Not aber ohne Geschicklichkeit hineingezwängt worden, entfernt werden muß. Der andre Fehen befindet sich in den — „lustigen Weibern von Windsor“; und hier ist die Vermegenheit, mit der ein ganz aus der Sphäre des Lustspiels fallendes Stück in die Hauptmasse verwebt worden, fast bewunderungswürdig. Der Leser erinnert sich der Stelle (V. Aufz., IV. Scene): Falstaff soll gefoppt werden und zu diesem Behufe treten die Feenkönigin, Puck und „eine Menge Elfen und Geister“ in dem Windsorparke auf. Ungedeutet wird dieser Auftritt zum erstenmal in der sechsten Scene des vierten Aufzuges: Fenton teilt dem Wirte mit, daß „bei Hernes Eiche, zwischen zwölf und eins Männchen als Feenkönigin auftreten“ werde, um von dort aus mit Fenton zum Traualtare zu eilen. In der dritten Scene des fünften Aufzuges tritt dann der Pfarrer Evans mit „Feen und Elfen“ auf; und in der nächsten Scene giebt sich dieser „Scherz“ folgendermaßen:

Feenkönigin. Feen schwarz, grau, grün und weiß, habt Acht,
Schwärmer im Mondenschein, Schatten ihr der Nacht,
Dem ew'gen Schicksal elternlos entstammt,
Vergeßt nicht eure Art und euer Amt.
Ausrufer Puck, gebiete ihnen Ruh'.

Puck. Ihr Lustgesindel, schweigt und hört mir zu!
Heimchen, du spring' nach Windsor in die Effen;
Wo nicht der Herd gefegt, das Feu'r vergessen,
Da kneife mir die Magd kirschblau und braun;
Denn Subeltüchen sind der Königin Grau'n.

Falstaff. Die Feen! Wer sie anredet, muß vergehn.
Ich buche mich; ihr Werk darf niemand sehn. (Legt sich nieder).

Evans. Perle, wo bist du? Find'st du eine Magd,
Die Abends dreimal ihr Gebet gesagt,
Der stimme ihres Geistes Tonwerk rein;
Sie schlafe wie ein sorglos Kindelein.
Doch die nicht durch Gebet ihr Herz entladen,
Die kneif' an Arm, Bein, Rücken, Leib und Waden.

Feenkönigin. Fort, Elfen-Troß,
Durchjucht von inn und außen Windsor's Schloß;
Streut Glück in alle heil'gen Räum', ihr Feen,
Daß sie bis an den jüngsten Tag bestehn
In würd'ger Bier, gesund und unverehrt,

Der Herrscher ihres, sie des Herrschers wert.
Die Ordensfessel reibt mit Balsamkraft
Und jeder edlen Blume würz'gem Saft;
Der neuen Ritter Tracht, Helmzier und Kleid
Und ehrenwertes Wappen sei geweiht;
Und nächtl'ich, wenn ihr singt, ihr Wiesenfeen,
Müßt wie des Knieband's Rund im Ring ihr stehn;
Grün sei, die ihr darauf gedrückt, die Spur,
Mehr üppig frisch als rings die ganze Flur,
Und Hony soit qui mal y pense sei
Darauf in bunter Blumenstickerei,
Weiß, blau und rot, wie Perlen und Saphir,
Die des gebeugten Ritterkniees Bier:
Mit Blumen statt mit Lettern schreiben wir.
Fort, fort! Doch laßt den Ringeltanz uns nicht
Vergessen, wie es Ordnung ist und Pflicht,
Um Hernes Eiche, bis ein Uhr es schlägt.

Evans. Ich bitt euch, Hand in Hand stellt euch zurecht,
Glühwürmer zwanzig sei'n uns statt Laterne,
Beim Tanz zu leuchten um den Baum des Hernes.
Doch halt, ich wittre einen Erdensohn!

Falstaff. Behüte Gott mich vor den falschen Elfen,
Daß er mich nicht verhext in ein Stück Käse.

Evans. O Wurm, verpsumfeit du im Werden schon!

Feenkönigin. Bringt Prüfungsfeu'r an seine Fingerspitze;
Wenn keusch er ist, so fühlt er keine Hitze,
Die Flamme weicht zurück; doch zuckt er nur,
Beigt die Verderbnis sich und Fleischnatur.

Evans. Kommt, prüft ihn! Ob dies Holz wohl Feuer fängt.

Falstaff. Au! au!

Feenkönigin. Verdorben, sündlich und in Luft versenkt!
Auf denn, ihr Feen, singt ein Spottgedicht,
Und wie ihr hüpfst, im Takte kneipt den Wicht!

Lied.

Pfui, der sünd'gen Fantasei!
Pfui, der Lust und Buhlerei!
Lust ist Feu'r im wilden Blut,
Angesacht durch üpp'gen Mut;
Aus dem Herzen schlägt sie auf,
Blasen die Gedanken drauf.
Kneipt ihn, Elfen, nach der Reih',
Kneipt ihn für die Büberei;

Kneipt ihn und brennt ihn und laßt ihn sich drehn,
Bis Kerzen und Sternlicht und Mondschein vergehn.

Daß die paar Verse, die Falstaff spricht, nicht in die Reihe gehören, fühlt wohl jeder heraus; sie sind nur, der Situation entsprechend, eingefügt worden und reißen das Verspaar: „But stay. I smell a man of middle earth.“ — „Vile worm thou wast o'erlook'd even in thy birth.“ (earth und birth sind als Reim gedacht) auseinander ohne in sich gereimt zu sein. Daß Evans, der durch das ganze Stück das Englisch radebricht, keinen Anteil an den Versen hat, die er spricht, daß er sie vielmehr an Puck abzutreten hat, ist ebenso selbstverständlich. Daß es endlich ganz abgeschmackt und unsinnig wäre, die verkleidete Anna so sprechen zu lassen wie die Feenkönigin hier spricht, ja daß diese Betrachtungen über den Hosenbandorden geradezu an Majestätsbeleidigung gestreift hätten, wenn sie nur von der verkleideten Anna vorgebracht würden, darüber wird kein denkender Leser im Zweifel sein. Wenn wir nun aber gar in dem Liede von „sünd'ger Fantasie“ singen hören, wenn die Elfen aufgefordert werden, den Sünder „sich drehn zu lassen“, da doch Falstaff wie ein Stein am Boden liegt, so müßten wir gar keiner Übersicht fähig sein, wenn wir nicht erkennen würden, daß hier nicht Falstaff, sondern — Zettel gemeint ist, der mit der Feenkönigin, zu deren nachherigem Entsetzen, „gebuhlt“ hat. Der erste Teil des Einschlebsels gehört ungefähr an den Anfang der zweiten Scene des zweiten Aufzuges des „Sommernachtstraumes“, der zweite Teil dürfte zur ersten Scene des vierten Aufzuges gehören, ohne daß ich mir zu bestimmen getraue, an welchen Stellen sie eingefügt werden müßten, da die Übergänge bei dieser Auseinanderlösung verloren gegangen sind. Erfreulich ist es übrigens, daß wir aus diesem versprengten Stück erkennen, daß das liebe Elfenpiel im Windsorpark vor sich geht und nicht in einem Walde bei Athen.

Der

Kaufmann von Venedig.

ist in seinen hauptsächlichsten Teilen wahrscheinlich unverletzt geblieben, und selbst wo wir an Einzelheiten Anstoß nehmen könnten (so z. B. daran, daß Bassanio auf Antonios ganz unvermittelt auftretende Frage: „Sagt mir jetzt, was für ein Fräulein ist's, zu der geheime Wallfahrt

Ihr gelobt, wovon Ihr heut' zu sagen mir verspricht" (I. 1.), eigentlich gar nicht antwortet, sondern ihm von seinen Schulden erzählt, um schließlich zu erklären, daß er um eines reichen Fräuleins willen, um die er zu werben wünsche, Geld brauche), mögen wir immerhin darüber hinweggleiten. Von einschneidender Bedeutung ist dagegen die Zweispältigkeit in dem Wesen Shylocks.

Sehen wir uns den Hebräer an, wie er I. 3, III. 1 und 3 und IV. 1 vor uns hintritt. Er ist ein mittelalterlicher, geldgieriger Handelsjude vom Kopf bis zur Sohle; aber ein Jude, der gegen die Christen, welche sein Volk hassen und mißhandeln, deren Gemeinheiten er über sich ergehen läßt, weil „Dulden das Erbteil seines Stammes“ ist, in seiner Seele einen Haß nährt, eine leidenschaftliche Sehnsucht nach Rache hegt, die ihn zu einer typischen Persönlichkeit adeln und ihn schließlich zu einer tragischen Persönlichkeit werden lassen, da er, durch seinen Haß blind gemacht, über das Ziel hinauschießend, als wehr- und rechtloser Jude sich's gefallen lassen muß, daß der Staat sein Vermögen einzieht und ihn dem Elend preisgibt. Trotz aller widerwärtigen Züge, die sein Bild aufweist, ist er doch eine Gestalt aus einem Gusse, die nicht den Spott oder den Widerwillen, sondern eher das Mitleid herausfordert; denn wir wissen, wodurch der Jude zu diesem rachsüchtigen Wucherer geworden ist, zu dem glaubensstolzen Christenfeind, der mit den Feinden seines Volkes weder essen, trinken, noch beten will (I, 3.). Dieser fest in sich ruhende Charakter bekommt aber plötzlich einen Riß: Shylock wird von Bassanio, einem Manne, den er nicht näher kennt, dem er nur 3000 Dukaten geliehen hat, zum Abendessen eingeladen (es ist höchst merkwürdig, daß Bassanio den verachteten Juden, den Antonio gelegentlich anspeit, zur Tafel ladet, ohne Rücksicht auf seine Gäste zu nehmen, die mit dem Juden keinesfalls werden zusammen sein wollen!), und Shylock, der eher sterben würde, als daß er bei einem Christen aße, folgt der Einladung — und zwar motiviert er die Seltsamkeit dadurch, daß er „aus Haß hingehn will, um auf Verschwender von Christen zu zehren!“ Aber im Grunde geht er nur hin, damit Jessica sich von Lorenzo entführen lassen kann, obschon wir nicht zu entdecken vermögen, was diese Entführung bezwecken soll, da die ganze Liebesepisode nicht nur nichts mit der Handlung zu tun hat, sondern auch durch ihre Nichtigkeit und

Plattheit unangenehm auffällt. *) Dieser Shylock hat natürlich mit dem der andern Scenen nichts zu schaffen; und es ist unbegreiflich, daß man an diesem „eingeladnen“ Hebräer niemals Anstoß genommen.

Auch sonst bietet das Stück mancherlei Wunderlichkeiten. Zunächst diese Jessica! Diese mittelalterliche Judentochter, die dem abgehenden Vater, den sie wahrscheinlich nie mehr sehen wird, leichtfertig nachruft: „Denkt das Glück nach meinem Sinn, ist mir ein Vater, euch ein Kind dahin!“ Diese Verliebte, die während der Entführung sich also vernehmen läßt: „— — doch Lieb' ist blind, Verliebte sehen nicht die art'gen Narretein, die sie begehn; denn könnten sie's, würd' Amor selbst erröten, als Knaben so verwandelt mich zu sehn!“ Und dann der Liebhaber, der zu dem Diener Lancelot, welcher mit Jessica „Wize“ gerissen hat, sagt: „Bald werde ich eifersüchtig auf Euch, Lancelot, wenn Ihr meine Frau so in die Ecke zieht“ (III, 5)! — Daß die ganze Liebesepisode nur von dem „Bearbeiter“ des Werkes hineingeflickt ist, ersehen wir schon daraus, daß bei dem schließlichen Zusammentreffen der Freunde von dem dritten Paar gar keine Rede ist, daß Jessica überhaupt vollständig verschwindet. **) — Die Scene zwischen Shylock und Tubal, die ich für echt halte, wird zwar durch die Flucht Jessicas motiviert; aber wie die Jüdin im Original anders ausgesehen haben wird, so wird wohl auch ihre Flucht unter andern Verhältnissen erfolgt und vor allen Dingen von irgend einer Bedeutung für den Gang der Handlung gewesen sein.

Ich begnüge mich mit diesem Wenigen und wende mich zum

*) Poetische Stellen wie jene berühmte: „Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft“ sind ohne Zweifel von irgendwoher in die Episode hinübergeleitet worden; sie zeugen von einem Dichter, wenn sie auch mit dem Drama ebensowenig zu tun haben wie jene Betrachtung Gratianos: „Wer steht auf vom Mahl mit gleicher Eßlust, als es niedersaß zc.“ (II, 6.) mit der Entführungscene irgend welchen Zusammenhang hat.

**) Porzia fordert zwar Lorenzo und Jessica auf, „auch“ ins Haus zu gehen; aber das ist natürlich nur eingeschoben, um Jessica von der Bühne zu bringen; Lorenzo bleibt übrigens ruhig stehn, da er kurz vor dem Ende des Stückes noch 9 Worte zu sprechen hat.

König Lear.

Da wir bereits in die Geheimnisse des „Othello“, „Macbeth“ und der andern Originalwerke Bacon's eingeweiht sind, so erkennen wir ohne Mühe, daß hier, abgesehen von den großartigen, im al fresco-Stil gehaltenen Scenen des Lear im III. und IV. Aufzug und einigen andern Scenenstücken überall die Meisterhand Bacon's tätig gewesen ist. Was sollen wir zu diesem Hanswurst von König sagen, der sein Reich an seine drei Töchter verteilen will und die Schenkungen davon abhängig macht, wie die einzelnen Töchter, die er doch als Vater kennen zu lernen Zeit und Gelegenheit gehabt hat, ihm bei dieser Gelegenheit ihre Liebe durch Worte bezeigen werden; der dann von den leeren Phrasen zweier Töchter befriedigt und durch die ganz unbegreiflich und unnatürlich nüchterne Herbeheit der dritten („Ich lieb' Eur' Hoheit, wie's meiner Pflicht geziemt, nicht mehr, nicht minder“)*) so empört wird, daß er sie enterbt und verstößt! Was sollen wir zu Cordelia sagen, die ganz ohne Grund den geliebten Vater ihrer „pflichtmäßigen“ Liebe mit nüchternen Worten versichert, sich ruhig enterben und verstoßen läßt und dann, ohne irgendwie davon berührt zu werden, mit ihrem Herzallerliebsten nach Frankreich abzieht! Dann dieser echt Baconische Komödienböfewicht Edmund, dem jeder seine tölpelhaften Schurkereien aufs Wort glaubt; der einen Vater ganz ohne weiteres mittels eines gefälschten Briefes von der unnatürlichen Niederträchtigkeit seines Sohnes überzeugt, so zweifellos überzeugt, daß dieser nicht einmal den Versuch macht, sich irgendwie zu vergewissern, sondern gleich drauf und dran ist, auf diesen Sohn zu fahnden**)! Dieser Sohn selbst, der, ohne sich einer Schuld bewußt zu sein, dem edlen Bastard aufs Wort glaubt, daß sein Vater so empört wider ihn sei, daß er gut tun würde, sich auf und davon zu machen, und der dann gleich als wilder Mann ins Weite flieht***)!

*) Auch Desdemona spricht nur von ihrer „Pflicht“; ein menschlich-zärtliches Verhältnis scheint Bacon gar nicht haben denken können.

***) Habe ich nötig, daran zu erinnern, daß diese Situation genau der Situation im „Othello“ entspricht?

***) Der Leser erinnert sich, wie der „Dichter“ die Söhne des ermordeten Duncan in „Macbeth“ fortschaffte.

Und wie gemüthlich es zugeht, wenn Cornwall dem albernen Gloster die Augen ausreißen läßt, ohne daß es diesem wehtut! Wie Gloster von einem niedrigen Steine hinunterspringt und sich einreden läßt, er sei von einer Höhe in eine ungeheure Tiefe gestürzt und nicht nur lebend sondern auch unverletzt unten angekommen.

Und wie es klingt, wenn die gezierte Cordelia sagt: „Nur weil mir fehlt — wodurch ich reicher bin — ein stets begehrend Aug' 2c.“! Als ob ein Mensch das aussprechen wird, wenn er es überhaupt auch nur denkt!

Echt Baconisch ist natürlich durchweg die Art, wie diese Puppen kommen und gehen: wie sie in ihren Handlungen von aller Außenwelt abgelöst sind und ungehindert tun was sie wollen, oder vielmehr, was sie der Herr Verfasser tun lassen will, um sein Stück fertig zu bringen; so giebt es für sie auch kaum irgend eine räumliche oder zeitliche Schranke; man könnte sie in einen Kerker werfen, und sie würden durch die Mauern gehn, um zur „rechten“ Zeit auf der Bühne zu erscheinen.

Ich glaube, daß diese wenigen Bemerkungen ausreichend sind, um den Leser an der „Echtheit“ des „großen Kunstwunders, der gewaltigsten aller Tragödien“*) zweifeln zu machen. Auch in diesem Falle haben einige Goldbarren Shakespeares dazu dienen müssen, die Welt über das gemeine Metall Bacon's zu täuschen.

Wir stehen jetzt endlich den beiden letzten, berühmtesten Tragödien des großen Stratforders gegenüber — gehen wir an die Arbeit!

*) J. V. Klein.

III.

Romeo und Julia.

„Dies schrieb ein Gott!“

Ernst von Wildenbruch.

Ehe ich dem Kunstwerk selbst nahe trete, möchte ich noch auf die Studie hinweisen, welche Herr Eduard von Hartmann dem „idealischen Gemälde, welches ein herrlicher Lobgesang auf jenes unaussprechliche Gefühl, das die Seele zum höchsten Schwunge adelt und die Sinne selbst zur Seele verklärt, welches zugleich die Vergötterung und das Leichenbegängnis der Liebe ist“ *), gewidmet hat**); sie ist namentlich aus dem Grunde merkwürdig, weil sie einen Beweis dafür liefert, wie mächtig ein überkommenes Vorurteil auch auf diejenigen wirkt, welche bereits dahin gelangt sind, sich bis zu einem gewissen Grade über das Vorurteil hinwegzusetzen.

Herr von Hartmann weist zunächst nach, daß das von Shakespeare aufgestellte und in allen Zungen gepriesne „Liebesideal“ für uns Deutsche, namentlich für gebildete Deutsche das gerade Gegenteil eines Liebesideals ist; er weist ferner nach, daß in Romeo keine Kraft der Liebesleidenschaft lebendig, daß an ihm vielmehr alles „Schwäche“ ist; er deutet auf die merkwürdige Tatsache hin, daß Julia sich nicht von Romeo einen Liebes- und Heiratsantrag stellen läßt, sondern vielmehr sofort in Romeo dringt und fragt, ob er auch ehrliche Absichten habe und wann die Hochzeit sein solle; er spricht von „Viktor Hugo'scher Schauer-Romantik“, von „unerträglicher Unwahrscheinlichkeit“, von

*) A. W. Schlegel.

**) 1874.

dem „abgedroschnen Witzspiel über Nachtigall und Lerche, Sonnen- oder Mondenschein“, von dem „bewußten Spiel der Phantasie mit leeren Hülften tauben Witzes, die sich an Stelle des natürlichen Ausdrucks echter, seelenvoller Innerlichkeit darbieten“, und daß „solche Shakespearomanische Verblendung unentschuldbar“ sei für Leute, „die ihren Goethe gelesen haben“; er spricht geradezu ein vernichtendes Urteil über das Werk in den folgenden Sätzen aus: „ohne Zweifel ist es das allgemeine Ziel der Tragödie, zu zeigen, wie eine bestimmte Leidenschaft, die Harmonie der Seele zerbrechend (!) und alle übrigen Geisteskräfte in ihren Dienst zwingend, in ihren Folgen ihren Träger zerstört; gewiß ist es demgemäß die Aufgabe einer Tragödie der Liebe, zu zeigen, wie diese mächtigste aller Leidenschaften in ihrer rücksichtslosen Zurückdrängung anderer berechtigter Lebenselemente ihre Träger vernichtet; aber der Untergang des Helden muß der Untergang eines wirklichen Helden, oder doch eines echten Mannes sein, nicht eines weibischen Schwächlings, und muß Folge seines zweckmäßig aber rücksichtslos auf die Befriedigung seiner Leidenschaft gerichteten tatkräftigen Handelns sein. Diese Aufgabe hat Shakespeare im Romeo nicht erfüllt, der kein Mann, sondern ein Schwächling ist, und der nicht dadurch untergeht, daß er mit eiserner, übergewaltiger Willenskonsequenz seine Leidenschaft im Kampfe mit andern berechtigten Lebensmomenten zu behaupten und zum Siege zu führen sucht, sondern daran, daß er, jeder männlichen Energie und Besonnenheit bar, sich zum willenlosen Spielball des Zufalls hergiebt und einem der vielen Augenblicke entmannter Schwäche erliegt. — Und doch wirkt das Stück so großartig? So wird der Leser mich fragen. Es wirkt deshalb, weil es so reich ist an Affekt, der eben den dramatischen (?) Effekt erzielt, und weil das Publikum sich größtenteils an diesem Effekt genügen läßt, ohne tiefere ästhetische Anforderungen zu stellen, oder aber, wenn es solche stellt, sich wie unsre großen Kritiker auch vorredet, daß dieselben erfüllt seien“ — er wagt sogar den Satz: „Es ist schlimm genug, daß das Publikum sich das unbefangne Urteil durch die Autorität des auf dem Theaterzettel stehenden Namens „Shakespeare“ völlig rauben und so durch die Gewöhnung daran, das von Shakespeare Gebotene als mustergültig anzusehn, seinen Geschmack unvermerkt korrumpieren läßt“ — und dennoch erklärt er zuletzt, daß „das

Stück auch trotz dieser Mängel und trotz der Fremdartigkeit seines Inhalts mit um so ungetrübterem Genusse stets von neuem zu lesen und mit anzusehn sein werde"! Und obschon er so vernünftig gewesen, zu erklären, daß hier kein „germanisches Liebesideal“ aufgestellt worden, so bleibt er doch noch befangen genug, zu behaupten, daß Shakespeare nur ein „romantisches Liebesideal“ habe aufstellen wollen — als ob ein schwächlicher, unbefonnener Liebhaber, eine Jungfrau, welche den Mann, den sie vor wenigen Stunden gesehn, danach fragt, ob er es auch ehrlich meine und wann er Hochzeit zu machen gedente „romantisch“ wären!

Jedenfalls ist ersichtlich, daß unsre Tragödie bei denkenden Beurteilern die allergrößten Bedenken zu erwecken vermag; und weil es darauf ankommt, festzustellen, in wie weit diese Bedenken gerechtfertigt sind, so ist es nötig, daß endlich einmal das Stück als Ganzes vom Anfang bis zum Ende mit Besonnenheit geprüft werde.

Ich will nun versuchen, dieser Aufgabe in der am wenigsten umständlichen Art gerecht zu werden.

* * *

Die Familien Capulet und Montague leben in heftiger Fehde mit einander; und zwar ist diese Fehde nicht etwa nur auf die Familien beschränkt; denn der Prinz erklärt ausdrücklich, daß „drei Bürgerzwiste den Frieden Veronas schon gebrochen zc.“ In der That sieht man auch bei Beginn des Stücks, daß die Diener und „verschiedene Anhänger“ der Häuser mit einander fechten, und daß Bürger mit Knütteln drein schlagen; andrerseits aber kommt Capulet „im Hauskleide“ auf die Straße, tritt mit der unbefangnen Frage: „Was für ein Lärm“ unter die Streitenden und ruft erst nach seinem „langen Schwerte“, als er Montague nahen und „die Klinge ihm zum Hohne schwingen“ sieht; zudem haben beide Familienhäupter ihre Gemahlin mitgebracht, — die Sache muß also doch wohl nicht so gefährlich sein; und wir gewahren denn auch während des Stückes von der streitgeschwängerten Luft nichts; nur daß später Tybalt die Montagues noch einmal anfällt und den Mercutio totschlägt, um dafür von Romeo totgeschlagen zu werden.

Capulet hat eine Tochter, die noch nicht 14 Jahre alt ist; Mon-

taque einen Sohn, der eine Dame Rosalinde liebt und tief traurig ist, weil, wie der Jüngling bekennt, „sie dem Angriff jeder Augen nicht steht und ihren Schoß nicht einmal dem Golde öffnet, das Heilige lockt“. — Diesen brünstig=buhlerischen Jüngling schildert nun freilich sein Freund Benbolio (den gelegentlich „ein innerer Sinn ins Feld hinaustreibt“) als einen schwärmerischen Platoniker; aber er irrt sich offenbar ebensosehr, wie der alte Montague; denn kaum hat dieser dem Freunde Romeo erzählt, daß Romeo, sobald die Sonne aufgehe, von seinem Nachspaziergange heimzukehren pflege, sich „in sein einsam Kämmerlein“ sperre und „künstlich Nacht um sich herum“ schaffe, so sehen wir diesen einsiedlerischen Liebeschwärmer ganz gemüthlich daherkommen. Anfänglich scheint er die Rolle eines jugendlich Schmachten-den spielen zu wollen; dann aber fragt er den Freund: „Wo speisen wir?“, wartet jedoch keine Antwort ab, fragt vielmehr weiter, was für ein Streit gewesen, ersucht aber zugleich, ihm „nichts zu sagen“, da er „alles schon gehört“, und bricht dann plötzlich in die pomp-haften Verse aus:

„Biel ist mit Haß zu tun hier, mehr mit Liebe.
 Nun dann liebereicher Haß! streitsücht'ge Liebe!
 Du Alles, aus dem Nichts zuerst erschaffen!
 Schwermüt'ger Leichtsinn! ernste Ländelei!
 Entstelltes Chaos glänzender Gestalten!
 Bleischwinge! lichter Rauch und kalte Blut!
 Stets wacher Schlaf! Dein eignes Widerspiel!
 So fühl' ich Lieb' und hasse, was ich fühl'!“

Offenbar kommen dem guten Romeo diese schwülstigen Reden selbst komisch vor; denn er fragt den Freund ganz unbefangen: „Du lachst nicht?“ *) Aber dem Freunde ist das Weinen näher, weil er an Romeo's Herzensqual denken muß. Romeo beruhigt ihn jedoch mit den Worten, daß das nun einmal der Liebe „transpression“ sei, knüpft noch einige geistreiche Ausführungen an die Worte, schildert dann seine Liebe zu Rosalinden und seinen Schmerz darüber, daß sie geschworen,

*) Ich ersuche den Leser, der unsre Tragödie vielleicht nur aus einer Theateraufführung kennen gelernt hat, das Buch mit meiner Darstellung zu vergleichen, damit er sieht, daß ich mich streng an den Text halte.

keusch zu bleiben,*) und versichert auf den Rat Benvolios, Rosalinde zu vergessen, daß er die kalte Geliebte weder vergessen, noch sich ein Weib denken könne, das schöner sei als Rosalinde.

Währenddes hat Graf Paris bei Capulet um die vierzehnjährige Julia zu werben versucht. Capulet erklärt ihm, daß Julia noch ein Fremdling in der Welt und zu jung sei; er möge zwei Jahre warten und wieder anfragen. Paris meint nun zwar, daß schon jüngere Mädchen Mutter geworden; aber da Capulet fürchtet, daß eine zu junge Mutterschaft das Leben verkürze, und weil ihm, dem die Erde „alle Hoffnungen verschlungen“, nur dieses eine „hoffnungsvolle Kind“ geblieben, so möchte er es natürlich ganz besonders hegen; zugleich aber giebt er ihm doch den Rat, sich der Tochter angenehm zu machen; wenn sie willens wäre, die Seine zu werden, so wolle er nichts dagegen einwenden, da „sein Wille von dem ihren ein Teil“ sei. Dann verkündet er dem Freier, daß er am Abend ein Fest zu geben gedenke, und ladet ihn dazu ein.

Von diesem Feste erfährt Romeo durch den Diener Capulets**) und wird von Benvolio überredet, das Fest mitzumachen, auf dem Rosalinde glänzen soll. Er macht sich denn auch wirklich mit Benvolio und Mercutio auf den Weg, aber da Benvolio durch die Mauern sieht, so entdeckt er, daß man bei Capulets schon gespeist habe und sie daher „zu spät kommen“. Doch Romeo, der sich offenbar bewußt ist, ein Tragödienheld zu sein, deklamiert ihm entgegen:

„Zu früh, befürcht' ich; denn mein Herz erbangt
Und ahnet ein Verhängnis, welches, noch
Verborgen in den Sternen, heute Nacht
Bei dieser Lustbarkeit den furchtbar'n Zeitlauf
Beginnen und das Ziel des läst'gen Lebens,
Das meine Brust verschließt, mir kürzen wird
Durch irgend einen Frevel frühen Todes.
Doch er, der mir zur Fahrt das Steuer lenkt,
Nicht' auch mein Segel!***) — Auf, ihr lust'gen Freunde!“

*) Ein Platoniker, der auch nur an etwas andres denkt, als den Gegenstand seiner Liebe anzubeten!

**) Der Diener erklärt bekanntlich, nicht lesen zu können; und wir dürfen auch annehmen, daß er blind ist, da er sonst wohl den Sohn der Gegenpartei erkennen würde.

***) Wir sehen, Romeo spricht in streng christlichem Geiste.

und mit einem „Rührt die Trommeln“ des hellsehenden Benbolio gehen sie ins Haus des Feindes.

Wir hoffen nun, Rosalinde kennen zu lernen und das Verhalten Romeo's zu ihr und ihr's zu ihm beobachten zu können — doch das wäre zu umständlich; wir sehen daher unsern lüsternten „Platoniker“ sofort als entschiedenen Verehrer Juliens wieder; und auch das hoffnungsvolle „Einzige“ vergafft sich gleich derartig in den Jüngling, daß sie sich im Hause ihres Vaters, während der Gesellschaft, schlantweg von ihm küssen läßt, großes Gefallen daran findet, sich noch einmal küssen läßt und ihm das Zeugnis ausstellt, daß er „recht nach der Kunst“ küsse, worüber zu urteilen das hoffnungsvolle „Einzige“ jedenfalls befähigt sein muß. Leider erfahren beide, in wen sie sich verliebt; und das Unglück ist natürlich fertig.

Nachdem sich die Gäste Capulets zerstreut haben, sehen wir den Kunstküsser in den Garten Capulets springen, weil er voraussetzt, daß Julia dem Mond und den Sternen von ihrer Liebe vordeklamieren werde, und er sich diese Gelegenheit doch unmöglich entgehen lassen kann. Und nun erscheint Julia wirklich; er betrachtet sie eine Zeitlang und sagt dann beseligt zu sich: „Sie spricht, doch sagt sie nichts: was tut's? Ihr Auge redet, ich will's beantworten. — Ich bin zu kühn; sie spricht ja nicht zu mir.“ Aber nachdem er in dieser Manier noch eine Weile geschwebelt, beginnt die Kußkennerin wirklich, ihr Herz in langen Monologen auszuschütten. Der Lauscher kann sich natürlich nicht lange zurückhalten und entdeckt sich ihr als der geliebte Romeo. Julia neckt ihn und fragt, als wenn sie nichts verstanden, wer da sei. Der Geliebte giebt eine Schilderung von sich; und nun bemerkt sie zärtlich: „Mein Ohr trank keine hundert Worte noch von diesen Lippen, doch es kennt den Ton. Bist du nicht Romeo?“ — Jetzt geht es an ein deklamieren und reflektieren über Liebe, Treulosigkeit, zu schnelle Hingebung und dergleichen mehr, bis die „teure Heil'ge“ den ersten Versuch macht, das Gespräch zu beendigen: „Nun gute Nacht! So süße Ruh' und Frieden, als mir im Busen wohnt, sei dir beschieden.“ Es ist zwar seltsam, daß jetzt „Ruh' und Frieden“ in ihrem Busen wohnen können, da die leidenschaftliche Liebe dafür wenig geeignet zu sein pflegt und der Geliebte obenein in heftiger Feindschaft mit ihrem Hause lebt — aber die „Heilige“ spricht eben, wie sie's versteht. Nachdem die beiden

dann gemütlich weiter geplaudert haben und Julia sich die Gewißheit verschafft hat, daß der Don Juan es ernst meint und sie wirklich zu heiraten gedenkt, geht sie ins Zimmer zurück, erscheint aber gleich wieder, ruft „St! Romeo, st!“ und fragt, wann sie die Botin senden solle. „Um neun“, bittet der „edle Falke“; sie versichert, daß sie „nicht säumen“ wolle, und erklärt, daß sie „vergessen, warum sie ihn zurückgerufen“; daran knüpft sich ein poetisches Hin und Her, bis dann endlich das Pärchen sich trennen muß. *)

Am nächsten Morgen eilt er zu Pater Lorenzo und gesteht ihm, daß er Rosalinden abgeschworen und Julia heiraten wolle — und obschon Lorenzo diese Wandlung für bedenklich hält, so ist er doch geneigt, den „jungen Flattergeist“ heimlich mit Julia zu trauen, weil aus diesem Bunde möglichenfalls der Friede für die beiden Häuser erblühen könne.

Nun hat uns Romeo jedoch schon zeitig darüber unterrichtet, daß böse Dinge bevorstehn; und so erleben wir denn zunächst, daß Mercutio von Tybalt getötet und dieser dann von Romeo erstochen wird. Der Bräutigam muß fliehen und wird vom Prinzen verbannt. Julia ist entsetzt und sendet die Wärterin mit einem Ringe und der Nachricht an den Geliebten, daß er sie zur Nacht besuchen solle.

Aber die Wolken ballen sich immer dichter. Paris nämlich wirbt neuerdings um Julias Hand; und obschon Capulet ihm im ersten Aufzug gesagt, daß er sich vorläufig in die Sache nicht mischen wolle, so gesteht er ihm jetzt, daß er wegen des Trauerfalles (Tybalt war bekanntlich der Nefte der Gräfin) „keine Zeit gehabt, die Tochter zu bestimmen“; und Paris besinnt sich denn auch, daß „so trübe Zeit nicht Zeit zum Freien gewähre.“ Aber nun denkt Capulet: jetzt gerade! und sagt: „Graf, ich vermesse mich, zu stehn für meines Kindes Lieb; ich denke wohl, sie wird in allen Stücken sich bedeuten lassen.“ Sogleich setzt er die Hochzeit „auf nächsten Mittwoch“ fest, fragt aber doch vorher: „Still! was für ein Tag ist heute?“ bekommt zur Antwort „Montag“ und ruft dann aus: „Montag! Ha, ha! Gut, Mittwoch ist zu früh. Sei's Donnerstag. — Wollt Ihr bereit sein? Ge-

*) Diese Scene scheint M. Ent im Sinne gehabt zu haben, als er von der „ätherischen Schwärmerei der Liebenden“ sprach. („Melpomene“ S. 376.)

fällt Euch diese Gast? Wir tun's im stillen ab — ein halb Duzend Freunde und damit gut." Paris ist natürlich sehr erbaut und folgt der Aufforderung Capulets, heimzugehen, freudigen Herzens.

Währenddes kosen Romeo und Julia im Schlafgemach der „Heiligen“. Die Nacht ist so gut wie vorüber, wenn wir das Pärchen sehen; Romeo will davon gehn, weil er als Verbannter das Tageslicht zu scheuen hat. Aber Julia möchte ihn noch bei sich behalten und treibt ihn erst fort, als er auf ihre Bitten sich bereit erklärt, zu bleiben. *) Der „zum Gehn verdrossne“ Geliebte würde gewiß trotzdem bleiben, wenn nicht die Gräfin Mutter von der Amme angemeldet würde; die jungen Leute trennen sich, und die Gräfin Mutter tritt mit der Frage: „Nun Julia, wie geht's?“ ins Zimmer. Nachdem sie erfahren, daß Julia nicht wohl sei, bittet sie das Mädchen, sich über den Tod Tybalts nicht zu sehr zu grämen, und teilt ihr mit, daß sie einen „aufmerksamen Vater“ besitze, der ihr, um sie zu erheitern, „einen unerwarteten Freudentag“ erfunden habe. — „Ei, wie erwünscht! Was für ein Tag wäre das?“ fragt Julia. — „Ja, denke dir, Kind, am Donnerstag früh morgens soll Graf Paris dich zum Altar führen“, antwortet die Mutter; aber Julia hat doch noch so viel Verstand, um sich über diese Eile zu wundern, „daß sie vermählt muß werden, eh' der Freier kommt zu werben“, und weigert sich ganz entschieden. Jetzt erscheint der zärtliche Vater und fragt, wie's steht. „Sie will nicht, sie dankt Euch sehr. Wär' doch die Närrin ihrem Grab vermählt,“ berichtet die Gräfin Mutter — und nun geht's los! Capulet fährt das hoffnungsvolle „Einzige“ wild an und giebt ihr den Rat, „ihr zart Gestell für Donnerstag zurecht zu rücken,“ weil er das „bleichsücht'ge Ding, die lose Dirne, das Talglicht“ sonst eigenhändig zur Kirche schleifen werde — eine Drohung, die ihm freilich ein „O Pfui! seid Ihr von Sinnen!“ der Gräfin Mutter einbringt. Aber Capulet, der zärtliche Vater, der keinen andern Willen hat als das „einzige“ Kind, schimpft wie ein Pferdeknecht weiter und droht dem Augapfel schließlich mit Verstoßung, wenn sie sich seinem Willen widersetze. Als Julia nun bei der „süßen Mutter“ Trost sucht, da ist diese mittlerweile auch sauer geworden und sagt: „Sprich nicht zu

*) Man lese die Scene selbst nach; sie ist lesenswerth.

mir — tu, was du willst*); du gehst mich nichts mehr an.“ — Es ist begreiflich, daß das Töchterchen jetzt nur noch bei Lorenzo Hülfe zu finden hoffen kann — und sollte „alles fehl schlagen“, so hat sie am Ende „Kraft zum Sterben“. Das arme, mutige Mäuschen! Ob sie ahnen mag, daß der Dolch für sie schon bereit liegt?

Bei Lorenzo trifft sie nun mit Paris zusammen und wird mit den Worten: „Wie glücklich getroffen, meine Dame und Gattin“ von dem Freier empfangen. „Das mag zutreffen, mein Herr, wenn ich eine Gattin sein werde,“ erwidert Julia schnippisch; aber Paris entgegnet selbstbewußt: „Das mag und muß sein am nächsten Donnerstag, meine Liebe.“ — „Was muß sein, wird sein,“ bemerkt Julia; und Lorenzo bestätigt das würdevoll. — Paris erfährt endlich, daß Julia beichten wolle, und empfiehlt sich daher mit den Worten: „Früh Donnerstag will ich dich wecken. So lang leb wohl! nimm diesen heil'gen Kuß.“

Julia bittet nun den Pater, die Türe hinter dem Abgehenden zu schließen und mit ihr zu weinen; Lorenzo seinerseits gesteht ihr, daß er bereits erfahren, daß sie sich Donnerstag verheiraten solle;**) worauf Julia dann „augenblicklichen Rat“ von ihm ersucht, wenn anders nicht „dies blutige Messer den Schiedsrichter spielen“ solle zwischen ihr und ihrer Drangsal. Da die Sache wirklich ernst zu werden droht, so besinnt sich Lorenzo schnell auf einen „Liqueur“, der sie, wenn sie ihn getrunken, für 42 Stunden scheinot machen werde; aber wie gesagt, nur für 42 Stunden; und daher gesteht er ihr zugleich, daß Romeo „zur selben Zeit, wann sie erwachen wird“, Nachricht erhalten solle, und daß er dann mit dem Verbannten „auf ihr Erwachen harren“ werde! Julia ist getröstet und geht guten Mutes nach Hause. Hier ist selbstverständlich schon alles in Bewegung; denn übermorgen ist Donnerstag und da will's doch beschickt sein. Obwohl nun die Familie seit gestern Trauer hat und Capulet Paris gegenüber obenein davon sprach, nur „ein halbes Duzend Freunde“ zur Hochzeit einladen zu wollen — er hat ja ohnedies vor zwei Tagen

*) Dieses „do as thou wilt“ entspricht den Worten der Volunnia im „Coriolan“: „do your will“ (S. 64) und deutet auf die gemeinsame Quelle.

**) Der alte Mann hat offenbar ein schlechtes Gedächtnis und daher vergessen, daß die „Ehegatten“ sich soeben über diesen Punkt unterhalten haben.

ein großes Fest gegeben — so läßt er doch „20 Köche“ mieten, damit es wenigstens nicht an Essen mangle, wenn auch die Gäste fehlen. Als Julia nun eintritt und vom Vater gefragt wird, wo sie „herumgeschwärmt“ sei, erklärt sie ihm, daß sie andern Sinnes geworden und Paris heiraten wolle. Darüber ist der gute Mann so erfreut, daß er augenblicklich zu Paris schicken läßt, um diesem zu melden, daß die Hochzeit nun doch schon Mittwoch, d. h. morgen vor sich gehen solle.

Aber er ahnt nicht, daß er sich gründlich in dem „verdrehen Mädchen“ verrechnet; denn ehe es Mittwoch wird, hält sie den hochberühmten Monolog, der damit endet, daß sie den Schlummertrank in sich hineingießt. Und nun geht es mit Dampf!

Capulet und Frau sind eifrig beschäftigt. Die Gräfin Mutter verlangt nach „mehr Gewürz“; Capulet mahnt die Amme, nach dem Backwerk zu sehn, da schon der „zweite Hahn“ gekräht habe und es bereits 3 Uhr sei. Die Amme schilt den Gebieter zwar „Topfgucker“ und ermahnt ihn, zu Bette zu gehn; aber schon kommen Bediente mit „Bratspießen, Scheiten und Körben“ durch den Saal gezogen — und ehe wir noch unserer Bertwunderung über dieses Hauswesen Ausdruck leihen können, erscheint bereits der Bräutigam vor der Türe, um die Geliebte mit Musik zu wecken. Natürlich hat er gut wecken! Julia ist tot; und sobald das entdeckt ist, hebt selbstverständlich ein graufiges Wehklagen im ganzen Hause an:

Gräfin Capulet. O weh, o weh! Mein Kind! mein einzig Leben!
Erwach! leb auf! Ich sterbe sonst mit dir.

O Hilfe! Hilfe! ruft doch Hilfe!

Capulet (kommt). Schämt euch! bringt Julien her! Der Graf ist da.

Wärterin. Ach, sie ist tot! verblühen! tot! o Wehe!

Gräfin. O Wehe, wehe! sie ist tot, tot, tot!

Capulet. Laßt mich sie sehn! — Gott helf uns! Sie ist kalt.

Wärterin. O Unglückstag!

Gräfin. O jammervolle Stunde!

Capulet. Der Tod, der mir sie nahm, mir Klagen auszupressen*) u. s. w.

Lorenzo tritt jetzt hinzu und bemüht sich, die Betrübten zu trösten:

*) Im Original heißt dieser schöne Vers: „Death, that hath ta'en her hence to make me wail“. Ich brauche wohl nicht erst darauf aufmerksam zu machen, daß diese Lamentos aufs beste in die Küpeltragödie passen würden.

„O wie verkehrt doch Euer Lieben ist!
Verzweifelt Ihr, weil Ihr sie glücklich wißt? —
Hemmt Eure Tränen, streuet Rosmarin
Auf diese schöne Leiche, und nach der Sitte,
Tragt sie zur Kirch' in ihrem besten Staat.
Denn ob uns die Natur zu Klagen auch
Bestimmt, so dünken der Vernunft
Die Tränen der Natur doch lächerlich.“

Capulet ordnet natürlich sofort an, daß das Freudenfest in ein Trauerfest umgewandelt werden solle; und die Gesellschaft entfernt sich, da der Dramatiker nach diesen aufregenden Vorgängen den „Gründlingen“ noch eine Clowns-scene zu bieten wünscht, die sich denn auch in der bekannten klobigen Weise abspielt und zwar in demselben Zimmer, welches die Leiche Julias beherbergt!

Wir ahnen jetzt bereits höchst böse und verworrene Dinge. Romeo sollte von Lorenzo um dieselbe Zeit, da Julia vom Scheintode erwachen werde, also etwa Freitag spät abends, in Mantua Nachricht erhalten; nun aber mußte Julia schon in der Nacht von Dienstag zu Mittwoch den Liqueur trinken und würde dementsprechend bereits Donnerstag abend erwachen. Die arme Julia würde also in jedem Falle einen ganzen Tag in der Totengruft wachend zubringen müssen und dürfte noch von Glück sagen, wenn kein Verwandter käme, da sonst die ganze Komödie ohnedies zu Asche werden würde. Glücklicherweise hat nun Romeo in Verona einen schnellfüßigen Bedienten, der ihm umgehend die traurige Nachricht bringt und den Bericht mit den Worten schließt: „O Herr, verzeiht die schlimme Botschaft mir, weil Ihr dazu den Auftrag selbst mir gabt.“ Romeo hatte also offenbar etwas Derartiges geahnt. Die ganze Situation drängte ja auch förmlich darauf hin! Aber nun überrascht ihn die Meldung doch aufs höchste. „Ist es denn so?!“ ruft er gequält aus. — „Ich sag' euch auf, ihr Sterne! Du kennst mein Haus, hol mir Papier und Tinte und miete Pferde, ich will fort zur Nacht.“ Da er sich in seinem Schmerz an „Papier und Tinte“ erinnert,*) so hat er auch allen Grund sich sogleich darauf zu besinnen, daß er einen Mann kennt, der ein schnelltötendes Gift zu verkaufen hat. Er war nämlich „neulich“ so

*) Siehe „Antonius und Cleopatra“ S. 85.

glücklich, diesen armen Kerl zu sehn: „Hohl war sein Blick; ihn hatte herbes Glend ausgemergelt. Betrachtend diesen Mangel sagt' ich mir: Bedürfte jemand Gift hier, da lebt ein Schelm, der's ihm verkaufen würde. In dem Gedanken ahnt' ich mein Bedürfnis.“ Ja, so ein Tragödienheld ahnt bei jeder Gelegenheit, daß es mit ihm nicht glatt zu Ende gehn werde!

Der „arme Schelm“ verkauft ihm das Gift natürlich sofort; und Romeo hat jetzt um so mehr Grund, zu eilen, als der Bote Lorenzos wohl an und für sich schon nicht zeitig genug mit der beruhigenden Botschaft hätte eintreffen können, nun aber gar noch in ganz unvorhergesehener Weise dadurch aufgehalten wird, daß er mit einem Ordensbruder bei „verriegelten Türen“ in einem Hause zwangsweise verweilen muß, weil „bestellte Späher“ argwöhnten, daß die beiden Brüder „in einem Hause wären, wo die Seuche herrschte!“

Nun stehen wir endlich vor der Katastrophe!

Es ist Mittwoch oder Donnerstag abend und Paris kommt ins Totengewölbe, um der „Blume der Frauen“ Blumen zu streuen. Plötzlich pfeift sein Page. „Welch ein verdammter Fuß kommt dieses Weges und stört die Leichenfeier frommer Liebe?!“ — ruft Paris entrüstet und blickt hinaus. „Mit einer Fackel? Was? Verhülle, Nacht, ein Weilchen mich“*) — und sofort tritt er zur Seite, um Romeo mit Balthasar sprechen zu lassen. Romeo hat ihm nämlich sehr wichtige Mitteilungen zu machen:

„Ich steig' in dieses Todesbett hinab,
Teils meiner Gattin Angesicht zu sehn,
Vornemlich aber einen kostbaren Ring
Von ihrem toten Finger abzuziehen,
Den ich zu einem wicht'gen Werk bedarf.
Drum auf und geh! Und kehrest du zurück,
Vornemlich meiner Absicht nachzuspähn,
Bei Gott! so reiß ich dich in Stücke, säe
Auf diesen gier'gen Boden deine Glieder.

Die Zeit ist grausam, und mein Trachten ist's u. s. w.“

Balthasar hat natürlich keine Lust, sich in Stücke reißen zu lassen, und entfernt sich, teilt aber dem Publikum mit, daß er sich „trotz allem“ verstecken wolle, weil er dem Herrn nicht traue.

*) Man denke nur immer an die Tragödie von „Pyramus und Thisbe“.
Reichel, Shakespeare-Litteratur. 19

Jetzt stürzt Paris hervor, erkennt Romeo, ruft: „Verbannter Frevler, ich verhasste dich!“ und fordert ihn auf, ihm zu folgen, da er sterben müsse. Aber das ist ohnedies Roméos Absicht; und weil Paris nicht ohne ihn davongehn will, so ersticht er ihn. Sowie der Tote am Boden liegt, erkennt er ihn, und da er erfahren hat, daß Paris Julia hatte heiraten wollen, so wird er weich und spricht zu dem Toten:

„O gieb mir deine Hand, du so wie ich
Ins Buch des herben Unglücks eingezeichnet.
Ein siegeprangend Grab soll dich umfassen.
Ein Grab? Nein, eine Leucht', erschlagner Jüngling!
Denn hier liegt Julia u. s. w.“

Sobald er Paris genügend besprochen hat, sieht er sich im Gewölbe um und erblickt Tybalt „in dem blutigen Tuche liegen“; dann spricht er noch einiges und trinkt schließlich das Gift, ohne des Ringes an dem „toten Finger“ Julias weiter zu gedenken.

Raum ist das Unglück geschehn, so treten Lorenzo und Balthasar ins Gewölbe; aber sie befinden sich noch in einiger Entfernung von der Unglücksstätte. Lorenzo „befällt ein Grauen“; er befürchtet etwas Entsetzliches; und nun teilt Balthasar ihm mit, daß er „dieweil er unter einer Ulme schlief“, geträumt habe, daß Romeo mit einem andern gefochten und diesen erschlagen habe.

„Romeo?“ fragt Lorenzo entsetzt und eilt näher, um die Versicherung zu sehen:

„Romeo? — Ach bleich! Wer sonst?
Wie? Paris? Und in sein Blut getaucht?
O welche unmitteleid'ge Stunde hat
Die klägliche Begebenheit verschuldet?
Das Fräulein regt sich.“

Julia erwacht jetzt in der Tat, erkennt Lorenzo und spricht ihn an:

„O Trostesbringer! wo ist mein Gemahl?
Ich weiß recht gut noch, wo ich sollte sein.
Da bin ich auch. — Wo ist mein Romeo?“

Aber schon ertönt Geräusch; Lorenzo ermahnt das Fräulein „die Grube des Todes, der Seuchen, des erzwungenen Schlafs“ zu fliehn,

teilt ihr mit, daß Romeo „an ihrem Busen tot liege und Paris auch“, und daß er sie „bei einer Schwesterschaft von heil'gen Nonnen versorgen“ wolle. Aber das Geräusch ist schon so nahe gekommen, daß er nicht länger bleiben zu können vorgiebt und davoneilt. Julia weiß auch ohne ihn, wohin sie gehört, und rüstet sich zum Letzten:

„Geh nur, entweich! Denn ich will nicht von hinnen. —
Was ist das hier? Ein Becher, festgeklemmt.
In meines Trauten Hand? — Gift, seh' ich, war
Sein Ende vor der Zeit. — O Böser! Alles
Zu trinken, keinen gut'gen Tropfen mir
Zu gönnen, der mich zu dir brächt'? — Ich will
Dir deine Lippen küssen. Ach, vielleicht
Hängt noch ein wenig Gift daran u. s. w.“

Jetzt naht sich wirklich ein Wächter. „Wie? Lärm?“ — ruft Julia entsetzt — „Dann schnell nur“ — Und schnell entschlossen stößt sie sich den Dolch ins Herz, so daß nun die Tragödie endlich zum Abschluß kommt.*)

* * *

*) Die zuweilen fast wörtliche Übereinstimmung dieser „Verse“ mit Versen in der Mäpelttragödie ist geradezu merkwürdig. Ich will nur einige dieser Stellen hier mitteilen: Pyramus, der Thisbe fälschlich für tot hält ruft:

„Doch halt, o Pein! Was soll dies sein?
Was für ein Graus ist dies? — —
Mein Herz, mein Liebchen süß,
Dein Mantel gut, Befleckt mit Blut! — —
Aus, Schwert! durchfahr
Die Brust dem Pyramo! — —
Nun tot, tot, tot, tot, tot!“

Thisbe, die nach der Selbstermordung des Pyramus aufwacht, jammert:

„Schläfst du, mein Kind? Steh auf geschwind!
Wie, Täubchen, bist du tot? — —
Ach, tot ist er! o Not! — —
Nun Dolch, mach fort!
Berreiß des Busens Schnee.“ u. s. w.

Wenn man bedenkt, daß sogar die Hauptsituation in der Mäpelttragödie genau der Hauptsituation in „Romeo und Julia“ entspricht, so möchte man fast glauben, daß Pyramus und Thisbe als Gegenstücke zu dem Veroneser Liebespaar hingestellt worden. Der Zufall, wenn es nur ein Zufall wäre, ist jedenfalls von welthistorischer Ergöglichkeit.

Habe ich nötig, noch ein Wort über diese „Tragödie“ zu verlieren? Überbietet sie nicht selbst Prachtwerke wie „Othello“ und „Macbeth“ an unfreierwilliger Romik? Und schreit nicht jede Scene in die weite Nachwelt hinaus: Mich hat Bacon geschaffen! — ?*)

Es ist tief traurig, daß es so ist — aber es ist so; und wir müssen uns alle in das Unabänderliche fügen.

Und nun zum „Hamlet“!

*) Was die poetischen Stellen, welche sich gelegentlich in dem Nachwerk vorfinden, anbetrifft, so habe ich schon bei Betrachtung des Nachlasses meine Vermutung ausgesprochen; was ich dort über das Verhältniß der „Dramen“ zu ihren Quellen gesagt habe, gilt auch in diesem Falle.

IV.

„Hamlet.“

Indem ich mich nun zu dem Trauerspiel wende, das wegen seiner offenbaren Unverständlichkeit in der Kunst- und Geistesgeschichte der letzten hundert Jahre eine so merkwürdige Rolle gespielt hat, könnte ich versucht sein, mich vorher mit dem „kritischen Wirrsal, das den Hamlet umgiebt“*), auseinanderzusetzen; aber es wäre einerseits eine ganz unnütze Arbeit, andererseits ist sie auch schon in gewissem Sinne von Herrn Professor Werder getan worden, der in seinen „Vorlesungen über Hamlet“ (in denen er die, 1846 von dem sehr belesenen aber in Beziehung auf Shakespeare mit vollkommener Blindheit geschlagenen J. V. Klein aufgestellte Behauptung, daß Hamlet den König nur deshalb nicht gleich umbringe, weil er vor der Welt, die von den Motiven nichts wisse, für einen ehrgeizigen Mörder würde gehalten werden**), gewissermaßen ausschlichtet), gestützt auf das stolze Bewußt-

*) Karl Werder.

**) Leider kenne ich die Studie Kleins nicht, da die Königliche Bibliothek zu Berlin den „Modenspiegel“ nicht besitzt, in dem jene Studie abgedruckt ist, und Herr Werder, ich weiß nicht weshalb, davon Abstand genommen hat, sie in seinem Buche, als Stütze für seine Ausführungen, mitzuteilen. — Es ist übrigens erwähnenswert, daß dieser Gedanke, sozusagen unbewußt, bereits 1827 von M. Ent in dessen „Melpomene, oder über das tragische Interesse“ ausgesprochen wurde. Ent, der im übrigen ganz fest an die „Unentschlossenheit“ Hamlets glaubt, sagt hier gelegentlich (S. 364): „Wenn er den König auch in jener Scene niederstieße, wo er diesen betend allein trifft, würde ihm seine Rechtfertigung nicht fast eben so schwer werden, als wenn er ihn im Angesicht des ganzen Hofes angriffe?“ — Ent führt diesen Gedanken der „Rechtfertigung“ nicht weiter aus, da er in dem von ganz andren Dingen handelnden Buche wohl keine Gelegenheit dazu fand;

sein von seiner geistigen Überlegenheit über den Stumpfsinn dieser „Kritiker“ schonungslos den Stab gebrochen.

Wenn ich nun hier nicht mit Herrn Werder ähnlich verfare, wie er mit seinen Vorgängern verfuhr, die doch mehr oder weniger über die Unverständlichkeiten und Unsinnigkeiten des Stückes wenigstens stuhig geworden waren und sich nicht recht zu raten wußten, während er (und in dieser Beziehung weist er alle Merkmale des „echten“ Shakespeare-Kritikers auf) im guten Glauben an die unfehlbare Majestät des großen Künstlers sich wie ein Verzückter gebärdet, weder vor noch hinter sich sieht und alles in einem Atem als das Erhabenste preist, was je aus eines Menschen Geiste geflossen — wenn ich diesen „Ausleger“, der, gestützt auf den spiritisierenden Klein, sozusagen „den großen Gedanken dieser Schöpfung noch einmal dachte“, nicht so behandle, wie er „Maß für Maß“ behandelt zu werden verdiente, so hält mich die Erwägung davon ab, daß er sich in Einzelheiten, namentlich wo er in zweifelhaften Fällen auf das Original zurückging, anstatt sich bei den Schiefheiten der Übersetzung zu beruhigen, doch immerhin als einen denkenden Mann bewiesen, als einen Mann, der vielleicht, wenn er nicht von der Stratfordor Sonne geblendet gewesen, die gefundene Idee vorsichtiger benutzte, möglichenfalls sein ganzes geistreiches Buch überhaupt nicht geschrieben haben würde; wie ja auch Klein sich hütete, mehr als eine Idee auszusprechen, ohne sich auf erschöpfende Einzeluntersuchungen einzulassen, da er in dieser Beziehung sehr behutsam war, wie er in verschiedenen Fällen, wo er in der „Geschichte des Dramas“ auf die Entlehnungen des „schöpferischen Umbildners organischer und unorganischer Elemente in sein Fleisch und Blut“ zu sprechen kommt, bewiesen hat. Diese Besonnenheit hat Herrn Professor Werder gemangelt; und das ist eben das Bedenkliche, wenn ich nicht sagen soll Verdächtige, bei seiner „Kritik“.

Zimmerhin will ich hier in aller Kürze auf einiges in den Ausführungen Werders eingehn, da ich bei der Gelegenheit gleich einen Teil meiner Hamlet-Kritik erledigen kann.

Das Entscheidende gegen die Beweisführung Werders liegt darin,

auch mag er die Sache nicht weiter erwogen haben. Sehr wahrscheinlich ist es jedoch, daß Klein, der alles gelesen hatte, durch diese Bemerkung Ents zu seiner Idee gekommen.

daß auch er, wie alle andern Kritiker, daran festhält, daß Hamlet den König selbst umbringen müsse, oder doch möchte, wenn nicht heute, so morgen; der Unterschied besteht bei ihm nur darin, daß die andern Herren meinten, Hamlet „könnte ohne Umstände mit dem König abfahren“ *), während Werder (Klein) meint, das gehe nicht so ohne weiteres **); sie stehen alle auf dem Standpunkt der Brutalität, auf demselben Standpunkt, von dem — und dadurch bekommt Kleins Idee eine Art von Bedeutung — der Verfasser der Geister-scenen offenbar ausgegangen, und über den auch der Komponist unsres Stückes nicht hinweggekommen ist.

Betrachten wir nun die verschiedenen Einzelheiten des Stückes, welche Herr Werder absichtlich übersehen hat, um seiner „Kritik“ nichts von ihrem Glanze zu rauben.

Der Geist des alten Hamlet fordert den Sohn bekanntlich auf, den begangenen Mord zu rächen. Nun meint Herr Werder, „daß es gleich der Dolchstoß sein müßte, fällt ihm nicht ein; dazu ist er zu gescheit. Auch als er zum zweitenmal kommt, soll dieser Besuch nur den abgestumpften Vorfaß schärfen“ — und Hamlet hat nur soeben, trotz seiner „unpraktischen Blutscheu“ (Gerbinus), den Polonius umgebracht, weil er den König in ihm vermutet! — Nun spricht zwar jener merkwürdige Geist wirklich von einem „abgestumpften Vorfaß“; der „Dichter“ hatte also offenbar vergessen, was er Hamlet soeben tun lassen. Wenn aber der „Dichter“ sich in so bedauerlicher Weise „vergessen“ konnte, so hatte sein Ausleger noch lange kein Recht, gleichfalls die Augen zuzumachen, um so weniger, als er doch die Rolle des Erleuchteten spielen wollte ***).

*) Hermann Grimm erfand den klassischen Ausdruck für diese Auffassung; er spricht kurzweg von einer „prompten Rache“ („Fünfzehn Essays“ S. 278).

**) Ein Körnchen Wahrheit ist in sofern in der Auffassung Kleins enthalten, als unter allen Umständen Claudius, der König des Reiches, zunächst für Hamlet unerreichbar ist, gleichviel, ob er ihn morden oder zur Rechenschaft ziehen möchte.

***) Man könnte klügelnd annehmen, daß mit dem „abgestumpften Vorfaß“ gerade das Versehen gegen den Plan Hamlets, nicht voreilig zuzustoßen, gemeint sei; und ich bemerke das hier, damit man sehe, daß ich den Punkt ebenfalls erwogen habe. Aber das ist mit jenen Worten nicht gemeint und kann nicht gemeint sein; sie stehen vielmehr in enger Beziehung zu den viel-

Die, nach Klein und Werder, von Shakespeare im Hamlet durchgeführte Idee begründet sich, wie man weiß, darauf, daß Claudius vor der Welt vollkommen unbelastet dasteht, weshalb eben Hamlet es nicht wagen dürfe, zum Mörder zu werden. Nun aber bedarf Herr Werder, um dieser Idee das nötige Ansehen zu geben, außer vielem anderen auch eines verfaulten Staates, einer verderbten Gesellschaft als Gegensatz zu dem geordneten und sittlichen Staatswesen unter dem vor zwei Monaten verstorbenen Hamlet; und so beweist er denn, daß ein Staat, wo ein Mann wie dieser Claudius regiert, im Verfall sein müsse, daß der allgemeine Zustand der Gesellschaft dem Untergang zueile. Und doch hat dieser König vor der Welt sich noch nichts zu Schulden kommen lassen, als die etwas eilige Heirat, die aber weniger ihm als der Königin zur Last fällt, wenn in Sachen der Krone überhaupt solche Skrupel jemals zur Geltung gekommen sind.

Während also einerseits die Gesellschaft verfault ist *), so hegt sie doch andererseits soviel Rechtsgefühl in sich, daß es dem von Mordgedanken erfüllten Hamlet nicht geraten erscheint, diesem Rechtsgefühl ins Gesicht zu schlagen! Über solche Widersprüche kann wohl nur ein Shakespeare-Forscher hinwegkommen. —

Nach Werder soll Hamlet das Schauspiel vor dem Könige nur deshalb aufführen lassen, um „den objektiven Beweis, den er braucht“, zu erhalten, und den erhalte er, wie Herr Werder meint. Aber was liefert ihm den Beweis? Wenn Hamlet schon dem Geiste nicht traute und in ihm womöglich den schwarzen Teufel vermutete, warum wird er denn jetzt plötzlich so gläubig? Kann der König nicht darüber empört sein, daß Hamlet ihn solcher Greuelthat zu verdächtigen scheint? Kann er nicht an eine andre Schandtat erinnert worden sein, welche mit der von dem zweifelhaften Geiste

fachen Hinweisungen auf eine blutige Tat. — Auf das Sinnlose dieser „Heimsuchung“ hat, soviel ich weiß, bisher nur der Spanier *M o r a t i n* hingedeutet, der 1798 den Hamlet übersezte und beurteilte.

*) Dann aber müßte dieser verfaulten oder verfaulenden Gesellschaft eine aufstrebende Volksmasse entsprechen; wir sehen aber überhaupt nichts vom Volke; denn Shakespeare sagt „über alles das und noch manches der Art wohlweislich nichts“! (S. 61.) Wir erleben nur, daß einige Dänen den Sohn eines schwachhaften Kammerherrn zum König machen wollen; was uns allerdings auf die allermerkwürdigsten Volks- und Gesellschaftszustände schließen läßt.

berratenen, gar nichts gemein zu haben braucht? Es wäre ja geradezu haarsträubend, wenn man auf eine bloße Miene hin jemand für einen Verbrecher halten und an ihm „Rache“ nehmen dürfte! Ja, selbst ein Mann, der irgend etwas Arges auf dem Gewissen hat, kann doch für eine Tat, deren er verdächtig ist, nur dann bestraft werden (ich will gar nicht sagen, umgebracht werden), wenn er Wort für Wort geständig oder durch umständliche Beweise wenigstens mittelbar überführt ist. Aber deshalb, weil jemand bei einer Komödie unwohl wird und ein sonderbares Gesicht macht, ist er doch nicht schon seinem Henker oder Mörder verfallen!*) Lieber Herr Professor, nehmen Sie doch Ihre fünf Sinne zusammen!

Aber noch mehr.

Herr Werder, der den ganzen Konflikt ebenso oberflächlich und äußerlich auffaßt, wie alle anderen Kritiker, bezweifelt gar nicht, daß Hamlet, wenn er den König jetzt, nachdem er sich „berraten“, umbrächte, sich „moralisch rein erhalten“ würde. Nun bringt jedoch Hamlet den Sünder nicht um, und Herr Werder schließt daraus, daß er es nur deshalb nicht tue, weil er dann „die Aufgabe seines Daseins erschlagen hätte“, weil er dann „seinem Vater nicht mehr hätte gerecht werden können.“ Wenn aber jemals ein Mensch sich offen darüber ausgesprochen, warum er etwas unterlasse, so ist das hier mit Hamlet der Fall. Der christliche Mordlungerer sagt geradezu, daß er jetzt nur aus dem Grunde nicht zustechen, weil er den Sünder, der gerade beim Gebet ist, nicht gen Himmel senden wolle. Er fragt sich: „Wenn ich in seiner Heiligung ihn fasse, bereitet und geschickt zum Übergang — bin ich dann gerächt?“ — An die Welt denkt dieser auf dem Boden der Blutrache stehende Königssohn gar nicht; denn diese Welt hat ja wohl offenbar dieselben Anschauungen über dergleichen Angelegenheiten. Er will nur, daß der Hallunke nicht die Früchte seiner Schandtät genieße, sondern geradezu zur Hölle fahre, wo Heulen und Zähneklappern an der Tagesordnung sind. Alles geistreichende Geplauder des Herrn „Auslegers“ hilft über die Tatsache nicht hinweg, man mag sich stellen, wie man wolle. Entweder man muß den Monolog für ein „Versehn“ des Dichters betrachten und ihn hin — auslegen, oder

*) Dieses „Geberden-Motiv“ ist bekanntlich auch in „Othello“ wirksam. (S. Seite 109.)

man muß zugeben, daß man dem rachedürstenden Hamlet ein Motiv unterschiebt, an das er gar nicht gedacht hat.

Nun sagt aber tatsächlich der sterbende Hamlet zu Horatio: „Erkläre mich und meine Sache den Unbefriedigten. — Welch' ein verletzter Name wird nach mir leben, bleibt alles so verhüllt.“ — Wir, denen „der Sinn, den Geheimnissen dieses Wunderwerkes nachzuforschen“, offenbar mangelt, fragen uns verwundert: worüber bekümmert sich der Hamlet unsrer Tragödie? Der König hat sich soeben vor aller Welt als einen plumpen Verbrecher, der dem Prinzen geradezu nach dem Leben trachtet, zu erkennen gegeben; diese Schandtath ist offenkundig geworden, und der sterbende Hamlet hat den für diesen Fall überführten Schurken ohne weitere Umstände niedergestochen; mit der angeblichen „Idee“ unserer Tragödie hat die Sache gar nichts zu schaffen; es ist ein schlichtes „wie du mir, so ich dir“ — die Worte Hamlets bilden also ein Räthsel, das dem überlegnen Herrn Ausleger jedoch keine Schwierigkeiten bereitet hat.

Sehr fein ist es, wenn Herr Werder meint, Shakespeare lasse den Helden deshalb den Wahnsinnigen spielen*), weil die Zuschauer einsehn sollen, daß die Aufgabe Hamlets derartig sei, „daß man wohl darüber den Verstand verlieren könne!“ Dann aber auch, weil dem unglücklichen Nachwaller „dies Betragen verstattet, dem, was in ihm tobt und was er ausschreien möchte, wenigstens einigermaßen Luft zu schaffen, indem es zugleich von der wahren Ursache seiner Zerrüttung, davon, daß er der Kundige ist der Verbrechen, von seinem Geheimniß, abführt und es sichert.“ Danach wäre denn also die „Zerrüttung“ Hamlets nicht bloß Komödie, sondern Wirklichkeit; obschon der „Zerrüttete“, wie Herr Werder in demselben Sage behauptet, den Wahnsinn nur heuchelt, um keinen Verdacht in dem Könige aufkommen zu lassen — was ihm bekanntlich nicht glückt, da der König gerade durch diese Umwandlung aufmerksam gemacht wird.

Nicht weniger fein ist es, wenn Herr Werder meint, Hamlet müsse „beten gehn“, damit Gott ihm helfe, den König nach Rechtens umzubringen. Nach des Herrn Auslegers Meinung also darf ein guter

*) Hamlet spielt eigentlich gar nicht den Wahnsinnigen; es wird nur davon gesprochen, und Hamlet benimmt sich einigemal etwas bedenklich und führt unanständige Reden.

Christ zu Gott beten, es ihm gelingen zu lassen, daß er einem andern den Dolch in den Leib stoße! Das ist mir ein schönes Christentum und ein schöneres Tragödienheldentum!

Wir sehen, wohin es führt, wenn man ohne inneren Beruf sich dazu verleiten läßt, die Unsinnigkeiten einer Scheingröße zu rechtfertigen.

Noch auf einen Punkt will ich hinweisen.

Werder versteht es meisterlich darzulegen, daß Rosenkranz und Guildenstern nichts Besseres verdient haben, als von dem arglistigen Hamlet ins Verderben geschickt zu werden. Andre Kritiker hatten die „schuldlosen Opfer der Bosheit und Tücke Hamlets“ in Schutz genommen, ja, Laube hatte sie sogar mit heiler Haut wieder nach Dänemark gelangen lassen — aber was verstanden diese Leute davon! Da ist Herr Professor Werder ein anderer Mann; er sagt: „Wer einmal durch seine Stellung oder durch Eifer oder Dienstbesessenheit oder was es sei (?) dies Amt übernimmt, den Brief und Hamlet nach England zu schaffen, der muß sich auch gefallen lassen, daß er dabei umkommt“; denn „das sind die Dinge, in denen Shakespeare keinen Spaß versteht — weil er ein so großer Rechtskundiger des göttlichen Rechtes ist.“ Und weil die beiden Höflinge „dem Verbrecher dienen, darum fallen sie mit Recht.“

Nun könnte man dieses merkwürdige „göttliche Recht“ zur Not gelten lassen, wenn diese schändlichen „Diener des Verbrechers“ nur nicht zugleich so dumm wären, nachdem Hamlet ihnen ausgerückt ist und eine Urkundenfälschung begangen hat, ruhig nach England weiterzufahren, um sich ihrerseits, anstatt Hamlets, umbringen zu lassen. Das hat denn auch den größten Shakespeare-Weisen zu denken gegeben. Aber Herr Professor Werder ist nicht umsonst klüger als alle; daher beweist er denn, daß diese dem Verbrecher dienenden Höflinge gar nicht in die Schliche des Königs eingeweiht sind; daß sie, wenn sie gewußt hätten, wozu der König sie mißbraucht, sich vielleicht gar nicht zu dieser Sendung hergegeben hätten — mit einem Worte, daß sie ganz arglose, unschuldige Leute sind. Und dennoch haben sie „nach dem göttlichen Recht den Tod verdient“! —

Und solche Weisheit wird auf Bücher gezogen, gedruckt, gepriesen gekauft und zu wiederholten Malen aufgelegt! Man möchte weinen, wenn es nicht philosophischer wäre, darüber zu lachen.

Immerhin hat die eigentliche, von Klein zuerst ausgesprochne Idee, wie sie von Werder durch das ganze Drama verfolgt worden, bei oberflächlicher Betrachtung des uns vorliegenden Stückes etwas sehr Bestechendes; man möchte von dem Deutungsversuche sagen, was Rümelin von dem Versuche Goethes sagte: „Er erklärt uns vieles, er giebt ein ganz richtiges (?) Bild von dem Eindruck, den Hamlets Verhalten auf uns macht; aber davon überzeugt er uns nicht, daß Shakespeare eben dies hat darstellen wollen; er ist kein Schlüssel für das Ganze.“

Da ich schon Rümelins Erwähnung getan, so will ich noch in aller Kürze seiner trefflichen Ausführungen über das Stück, dessen einheitlichem Zusammenhang die Nachwelt in ganzen Bänden voll kritischer Weisheit vergebens nachspüren sollte, gedenken.

Zunächst zeigt sich der „Realist“ allen andern Kritikern dadurch überlegen, daß ihm die von Goethe zuerst betonte „große Tat“ als eine „widrige Aufgabe“ erscheint; er hätte nur nötig gehabt, sich darüber klar zu werden, daß sie widerwärtig, roh und einer modernen*) Tragödie durchaus unwürdig sei, um bei seiner skeptischen Veranlagung und trotz der stark betonten Verehrung für Shakespeare dahin zu gelangen, diese Tragödie nicht nur „den unvollkommensten Werken des Dichters beizuzählen“, sondern sie so, wie sie vorliegt, für unwürdig eines großen Dramatikers zu erklären und bei näherer Prüfung der Einzelheiten das Geheimnis, welches ich nun zu enthüllen gedenke, wenigstens zu ahnen und so den Grund zu legen zu einer vorurteilsfreien, rücksichtslosen Kritik. Immerhin bleibt es ein Verdienst, das „Widrige“ dieses Nachgebotes und Nachgelüstes betont zu haben.

Nicht minder verdienstlich ist Rümelins Hinweisung darauf, daß einerseits der Handlung jeder einheitliche Zusammenhang, den Charakteren jede Geschlossenheit mangelt, und daß andererseits in dem Stücke „zwei selbständige, ohne Beziehung auf einander entstandene Gedankenreihen vorliegen.“ Um so bedauerlicher ist es dagegen, daß Rümelin annehmen kann, „in die Form scheinbar irrsinniger Reden und Handlungen tiefen Sinn und verborgne (?) Weisheit zu legen“, sei die „ganz spezielle Aufgabe“ für den Dichter gewesen; und daß er diese Aufgabe für gelöst ansieht, obwohl er bekennen muß, daß in den Scenen, in denen Hamlet mit Polonius und Osrh seine Scherze treibt, „die Hof-

*) „Modern“ im Gegensatz zu der „antiken“ Tragödie.

leute eigentlich der gescheiterte Teil bei der Sache seien“, und daß über dieser dennoch gelösten Aufgabe die viel wichtigere, nämlich das Drama, ganz vernachlässigt worden.

Aber wenden wir uns nun diesem „Drama“ selbst zu.

War im „Coriolan“ trotz aller unsäglichen, oft unüberwindlich scheinenden Schwierigkeiten die Aufgabe doch eine verhältnismäßig einfache, da wir es dort mit Bruchstücken eines ursprünglich einheitlichen Werkes zu tun hatten, dessen Teile nur verstellt und durch wenige Zusätze entstellt waren; so ist in dem vorliegenden Falle die Aufgabe eine weitaus ungeheuerlichere und — über eine gewisse Grenze hinaus — vielleicht unlösbare.

Wir werden uns zunächst über den Hauptwiderspruch in unserer Tragödie klar werden müssen: das bedeutsame Hervortreten des Geistes einerseits und andererseits das Fehlen aller Beziehungen auf diese „Persönlichkeit“ in den entscheidenden Szenen des Stückes, was ganz besonders in der Scene zwischen Hamlet und der Mutter auffällt.

Wir wollen uns also auf diese Bedenken hin die vier Szenen, in denen der Geist eine Rolle spielt (I. 1, 4 und 5. III. 4.) näher ansehen.

Bedenken erregend ist es fürs erste, daß der edle, vornehme Horatio, der Freund und Studiengenosse Hamlets, von dem Tschischwitz sagt: „wir erkennen in ihm den begüterten Edelmann, der eine ehrenvolle Unabhängigkeit und die freie Beschäftigung mit gelehrten Studien jeder noch so glänzenden Stellung am Hofe vorzieht,“ der obenein zur Zeit nur zum Besuch in Helsingör weilt — — Wache steht. Zwar sagt Marcellus zu Bernardo: „Deswegen hab' ich ihn hierhergeladen, mit uns die Stunden dieser Nacht zu wachen;“ aber Bernardo sagt zu Francisco ausdrücklich: „Wenn ihr auf meine Wachtgefährten stoßt, Horatio und Marcellus, heißt sie eilen;“ und Marcellus, der Freund Horatios, ist ein Freund und Kollege Bernardos, der gerade Posten steht. Da wir diese Dummheit einem Shakespeare nicht zuschreiben dürfen, so muß es mit unserm Horatio eine eigne Bewandnis haben.

Wir überschauen nun die Rolle des Horatio und finden, daß er überhaupt nicht nur in dieser Scene, sondern durch das ganze Stück eine höchst unbedeutende Figur spielt, immer nur Bemerkungen macht, wie: „mein bester Prinz“ — „hier lieber Prinz, zu Eurem Dienst“ — „Sehr gut, mein Prinz“ — „Ja, mein Prinz“ — „Es ist

möglich“ u. dgl. m.; daß er ganz tief im Aberglauben steckt und durchweg an Geistlosigkeit leidet, während Hamlet ihn (III. 2.) als einen ganz außerordentlichen Menschen rühmt, der allerdings der Freundschaft eines geistvollen Fürsten würdig sein mochte. Wir werden also annehmen dürfen, daß der Horatio, den wir im Stücke kennen lernen*), der Freund Bernardos und Marcellus' mit dem Freunde Hamlets nichts gemeinsam hat; wie wir ihn in den ersten Scenen sprechen hören, ist er nichts Besseres als ein Wachtoldat, der er denn auch ursprünglich mag gewesen sein, bis ihm dieser vornehme Name an die Stirn gefleht wurde**). Daß dieser Horatio vom „höchsten, palmenreichsten Stande Rom's“, vom „großen Julius“, vom „feuchten Stern, des Einfluß waltet in Neptunens Reich“ redet, will durchaus nichts bedeuten; denn wir wissen, daß zur Zeit der Blütenperiode des englischen Dramas nicht nur der hohe Adel bis hinauf zur jungfräulichen Königin mit größter Geläufigkeit die unflätigsten Schimpfworte für den täglichen Gebrauch benutzte, sondern auch alle Lumpen, gleichviel welchen Ranges, mit lateinischen Floskeln und Anspielungen auf die alte Geschichte und Mythologie um sich warfen, gleich als hätten sie dergleichen mit der Muttermilch in sich eingesogen. Weß' Geistes aber der „Dichter“ gewesen, der den edlen Horatio zum Wachtoldaten machte, um ihn recht „zeitgemäß“ gelehrt reden zu lassen, das verrät sich uns durch einige Worte, welche dem gebildeten Söldner unvorsichtiger Weise entchlüpfen; er sagt nämlich:

„Und eben solche Zeichen grauser Dinge
Hat Erd' und Himmel insgemein gesandt
An unser Klima und Landsleute.“***)

*) von einigen Stellen abgesehen, in denen er wirklich als gebildeter Edelmann auftritt.

**) Mit welcher Gründlichkeit unsre Shakespeare-Kritiker zu Werke zu gehen pflegen, das möge für diesen Fall daraus erhellen, daß Hermann Grimm in seinem Aufsatz über Hamlet die Wachtleute zuerst „Edelleute“ und dann „einfache Soldaten“ sein läßt. („Fünfzehn Essays“ S. 270/71.)

***) Schlegel übersetzte: „An unsern Himmelsstrich und Landsgenossen“, wodurch die Fassung des Satzes nicht schöner und verständiger, aber das eigentlich Verdächtige doch verhüllt wurde. Im Original steht nämlich „climature“ und nicht „climate“; es muß also „Klima“ und nicht „Himmelsstrich“ (wofür auch im Englischen das Wort „zone“ vorhanden ist) heißen. Gerade dieses Ungefähre des Ausdrucks ist ja bezeichnend für den Dilettantismus.

Abgesehen von diesem Wache stehenden Horatio fällt es uns auch auf, daß in der ersten Gespensterscene von großen Kriegsrüstungen, von unaufhörlichem „Treiben und Gewühl im Lande“ gesprochen wird; während es in unserm Stücke so ruhig und unbekümmert um die Außenwelt zugeht, wie in einem Gewächshause*). Doch das ist alles nebensächlich; Hauptsache bleibt für uns der „Geist“, den wir uns jetzt etwas näher ansehen wollen.

In der ersten Scene wissen wir noch nicht, was er will; wir erfahren aber, daß die drei Wachtleute an seine reale Persönlichkeit glauben, wie an etwas, das Jedem gelegentlich in den Weg treten kann. Wir müssen also prüfen, wie sich der geistvolle Prinz diesem Hocuspocus gegenüber verhalten wird; und dazu verhilft uns die vierte Scene, die damit beginnt, daß Hamlet, Horatio und Marcellus sich über die kalte und scharfe, die schneidende und strenge Luft unterhalten, bis hinter der Scene ein Trompetenstoß und Geräusch von abgefeuerten Geschütz ertönt. — „Was bedeutet dies, mein Prinz?“ fragt Horatio; und Hamlet giebt nun zunächst eine sehr merkwürdige Antwort:

„Der König wacht heut' nacht und hält Gelage,
Treibt Becherei und durchtaumelt den prahlerischen Tanz;
Und wie er ausleert seinen rheinischen Trank,
Verkünden Kesselpauke und Trompete
Den Sieg seines Bescheid-Trinkens.“

Hier sehen wir also wieder den „Dichter-Komponisten“ des Nachlasses arbeiten**).

Aber warum diese abgeschmackt stilisierte Erklärung?

*) Die Revolte des Laertes spricht nicht dagegen, sie ist eine Episode, die mit der Lage des Reiches nichts zu tun hat.

**) Die Pleonasmen lassen sich in der Übersetzung nicht ganz dem Original entsprechend wiedergeben; so nehme ich das „reels“ schon als Verbum „durchtaumelt“, obwohl es die Pluralform von „reel“ ist und „Tanz“ heißen soll (Pleonasmus zu „up-spring“), während das „keeps“ sich zugleich auf „wassail“ und auf „and the swaggering up-spring reels“ bezieht. — „Drains-down“ übersetze ich mit „Ausleeren“, während es heißen müßte „wie er ausleert hinab“ (wo dann das „gießt“ ergänzt werden müßte, was um so notwendiger wäre, als man zwar einen Becher aber nicht den Wein „ausleeren“ kann; der „Dichter“ hat auch offenbar an das „Hinabgießen“ des rheinischen Trankes gedacht; und die Sache verwirrte sich ihm nur, wie dies

Es verhält sich mit ihr ähnlich, wie mit der Frage des Menenius im „Coriolan“, ob Volumnia mit ihm zur Nacht speisen wolle; sie sollte hinüberleiten zu einer längeren Ausführung Hamlets, welche der Komponist vorgefunden, und die an dieser Stelle um so bemerkenswerter ist, als Hamlet, der in allernächster Zeit sich als einen christlichen Geistergläubigen bewähren wird, in ihr sich als einen materialistisch philosophierenden Denker zu erkennen giebt. Es heißt hier unter anderm:

„So geht es oft mit einzlen Menschen auch,
Daß sie durch ein Naturmaal, daß sie schändet,
Als etwa von Geburt (worin sie schuldlos,
Weil die Natur nicht ihren Ursprung wählt
Ein Übermaß in ihres Blutes Mischung,
Das Dämm' und Schanzen der Vernunft oft einbricht — — —“

Wir sehen, der Mann steht auf einem streng wissenschaftlichen Standpunkt; und kaum haben wir uns hierüber gefreut, so erscheint der Geist, und nun ist der gebildete Prinz wie umgewandelt; er ruft die „Engel und Boten Gottes“ um Hilfe an und beginnt dann sofort damit, den „toten Leichnam“ (dead corpse*) eindringlichst anzureden. Da er sich jetzt auch seiner unsterblichen Seele bewußt geworden (die obenein genau so unsterblich sein soll, wie der tote Leichnam), so läßt er sich nicht abhalten, dem Winken des Geistes zu folgen; und wir erleben die fünfte Scene, in der uns zunächst der edle, große Dänenkönig von den „Verbrechen seiner Zeitlichkeit“**) erzählt, um schließlich mit aller Genauigkeit davon zu berichten, wie er „schlafend in seinem Obstgarten“ um seine „sichere Stunde“ von Claudius „mit Saft ver-

allen Dilettanten so geht — „bray out“ übersehe ich mit „verkünden laut“, während „bray“ schon allein „laut verkünden“ heißt; aber es fehlte dem Dichter noch ein Versfuß, und so nahm er ihn, wo er ihn gerade fand, ohne viel zu erwägen.

*) Dieser „dead corpse“ entspricht dem „dead carcasses“ im „Coriolan“ (S. 184), wie auch das: „Sei du ein Geist des Segens, sei ein Kobold, Bring' Himmelslüfte oder Dampf der Hölle“ den Worten des Brutus im „Cäsar“ entspricht: „Bist du ein Gott, ein Engel oder Teufel? Gib Rede, was du bist!“ (S. 101).

**) The foul crimes done in my days of nature: die gemeinen Verbrechen, begangen in meinen „natürlichen“ Tagen. — Der gute Geist muß also auch eine nette Majestät gewesen sein!

fluchten Bilsentkrauts in einem Fläschchen“ beschließen und auf die merkwürdigste Weise von der Welt uns Leben gebracht worden sei — nämlich, wie jedermann weiß, dadurch, daß der Bösewicht ihm den unheilvollen Saft in die Öffnung seines Ohres träufelte. Abgesehen von der merkwürdigen Schilderung, die uns der tote Leichnam von dem Vergiftungsprozeß macht, und die ein würdiges Seitenstück zu der Fabel des Menenius bildet, kommen wir sofort zu einem sehr starken Bedenken. Hier ist wohl von einem Saft (juice) die Rede, den der Bösewicht dem nichtahnenden Schläfer ins Ohr träufelt; in dem Schauspiele, welches Hamlet vor dem Könige aufführen läßt, und dem eine Pantomime vorhergeht, welche den Vorgang so zeigt, wie der Geist ihn geschildert (wir wundern uns nur, daß der König nicht schon jetzt aufspringt, sondern sich so lange still verhält, bis die Sache wiederholt wird), ist es aber ein Trank (mixtur rank, giftiger Mischtrank, trinkbares Gift), der dann freilich, den Aussagen des Geistes und der Pantomime entsprechend, dem Schlafenden ebenfalls ins Ohr gegossen wird. Wir brauchen nicht lange nachzudenken, um zu der Einsicht zu gelangen, daß es sich in der von Hamlet besorgten Komödie um ein wirkliches Vergiften handeln sollte, daß der höchstverderbliche Bilsentkrautsaft mit dem Trank, welchen Lucianus dem Könige wahrscheinlich in den Wein, oder in ein andres Getränk, das der König nach dem Schlafe zu sich zu nehmen pflegte, oder auch in den leichtgeöffneten Mund des Schlafenden gießen sollte, gar nichts zu schaffen hat; daß jene Vergiftung „durchs Ohr“ vielmehr eine Erfindung des geistvollen Komponisten ist, der sich auf diesen Geniestreich nicht wenig zu gute tun mochte. Wir stehen also auch hier vor einem schwerwiegenden Widerspruch; es kommt nun darauf an, zu prüfen, wie diese Widersprüche haben entstehen können; und dazu wird uns vermutlich der weitere Gang des Stückes Gelegenheit geben — zu unserm großen Erstaunen ist aber nach dem ersten Aufzuge von dem so anspruchsvoll in Scene gesetzten Geiste gar nicht mehr die Rede; denn gelegentliche Bemerkungen, wie etwa Hamlets Versicherung, daß er „Tausende auf das Wort des Geistes wette“ kommen nicht in Betracht; sie könnten, da sie in keinem näheren Zusammenhang mit dem Übrigen stehn, hineingeflickt sein, um nur wenigstens wieder einmal an den Geist zu erinnern. Eine Rolle spielt fortan weder der Geist selbst, noch wird

von Hamlet in entscheidenden Augenblicken auf die Erscheinung und ihre Enthüllung Rücksicht genommen; und das fällt am meisten auf in der Scene zwischen Hamlet und der Königin, in der zugleich der Geist zum vierten und letzten Mal in Person erscheint, aber ganz zwecklos und ohne daß er das Geringste bewirkt; im Gegenteil, er unterbricht nur die Scene und verursacht nichts als einen blöden Theatereseffekt.

1. Vergewärtigen wir uns die Lage.

Hamlet eilt nach dem Schauspiel zur Mutter, um in seinem Schmerze gegen sie zu wüthen und womöglich Reue in ihr und Abscheu gegen Claudius zu erwecken; er dringt denn auch mit den rücksichtsloseten Worten gegen sie ein, spricht von einem „Mörder und Schelm“, der „die reiche Krone stahl und in die Tasche steckte“; aber mit keiner Silbe gedenkt er des merkwürdigen Erlebnisses, dessen Mitteilung ohne Zweifel auf die Mutter (die doch wohl ebenso fest an Geister glauben dürfte als Hamlet, Horatio und andre Dänen) in furchtbarster Weise wirken mußte. Und als nun die hocheerregte Unterhaltung durch den sonderbaren Geist unterbrochen wird, der den Mörder Hamlet, den wilderregten Sohn, dem eher Mäßigung und Besonnenheit zu empfehlen wäre, neuerdings zur Rache anspornt, und Hamlet, dem wieder fortwandelnden Gespenste nachblickend, ausruft:

„Seht, wie es weg sich stiehlt!
Mein Vater in leibhaftiger Gestalt.
Seht, wie er eben jetzt zur Thür' hinausgeht!“

da sagt die Mutter zwar:

„Dies ist bloß Eures Hirnes Ausgeburt!
In dieser wesenlosen Schöpfung ist
Der Wahnsinn sehr geübt.“

aber aus der Antwort, die Hamlet ihr giebt, ersehen wir, daß ihre Bemerkung sich unmittelbar an seine Ausbrüche vor Erscheinen des Geistes schließt. Offenbar hatte Hamlet in dem ausgefallenen Stücke (daß der Geistererscheinung weichen mußte, oder das möglichenfalls in den Blättern des Original-Manuskriptes fehlte*) von verschiedenen

*) Die Verse unmittelbar vor dem Eintreten des Geistes fallen ganz aus dem Rhythmus:

H. „And put it in his pocket!
Q. No more!

Dingen gesprochen, welche den Verdacht in ihm erweckt, daß Claudius den Vater ermordet, und daher erwidert er jetzt auf die Worte der Mutter:

„Es ist nicht Wahnsinn,*) was ich vorgebracht,
Bringt mich zur Prüfung, und ich wiederhole
Die Sach' Euch Wort für Wort, wovon der Wahnwitz
Abspringen würde. Mutter, wenn Ihr mich liebt,
Legt nicht die Schmeichelsalb' auf Eure Seele,
Daß nur mein Wahnwitz spricht, nicht Eu'r Vergeh'n.“

Diese Worte würden sinnlos sein, wenn sie, wie sie doch eigentlich müßten, sich auf die Erscheinung des Geistes beziehen sollten; wir sehen vielmehr ganz deutlich, wohin Hamlets Antwort zielt: Er hat ihr die Verdachtsgründe mitgeteilt, sie zweifelt; er mag sie dann im Eifer der Mitschuld geziehen und sie das Ganze als „seines Hirnes Ausgeburt“ abgewiesen haben — nun hat es einen Sinn, wenn er sagt:

Legt nicht die Schmeichelsalb' auf Eure Seele,
Daß nur mein Wahnwitz spricht, nicht Eu'r Vergeh'n.“

Und jetzt erkennen wir, daß diese Scene, wie sehr sie ohnehin gelitten hat, mit der Erscheinung des Geistes, die wir uns gefallen lassen mußten,

S. A king of shreds and patches, —
(Enter Ghost)

Save me —“

Offenbar hört mit den Worten: „And put it in his pocket“ der Original-Verfasser auf zu sprechen und beginnt erst wieder mit den Worten der Königin: „This is the very coinage of your brain“. Da diese Worte einen vollen Vers bilden, so sehen wir ganz deutlich, daß zwischen diesen und jenen Worten eine Lücke bleibt.

*) Wenn wir „'tis not madness“ als „it is not madness“ lesen, so bilden diese Worte mit den letzten Worten der Königin „Is very cunning in“ einen vollen Vers, während jetzt der Vers dort abbricht und Hamlet nur ein wiederholendes „Ecstasy!“ einwirft, was um so seltsamer ist, als er gleich darauf das Wort „madness“ gebraucht. Schlegel übersetzte „ecstasy“ mit Verzückung und man kann es gelten lassen, da die Königin ein milderes Wort gebrauchen sollte (wie auch Ophelia „ecstasy“ sagt; offenbar eine beabsichtigte Feinheit des Dichters), das dann durch Hamlet mit dem derberen vertauscht wird. — In dem eingeschobenen Stück sagt übrigens die Königin ebenso derb „Alas, he 's mad!“, das in den Kompositionen öfters wiederkehrende: „Er (oder sie) ist verrückt!“ — Bekanntlich wirkt diese Diagnose auch heute noch stets in erfreulichster Weise auf das Theaterpublikum.

in keiner Beziehung steht, mit einem Worte: daß die ganze Geister-
spielerei gar nicht in das ursprünglich geplante Drama
hineingehört haben kann!

Von wo brachte nun der „Komponist“ diesen effektvollen Spuk
herbei? Denn wie oft sich auch in Einzelheiten seine eigne Hand ver-
rät*), so zeigt sich doch wiederum in andern Einzelheiten, namentlich
in der Stelle, wo Hamlet sich gegen die Soldaten, die ihn zurückhalten
wollen, wehrt**) und in seinem Benehmen nach der Enthüllung, ein
wirklicher Dichter.

Woher also nahm unser „Bearbeiter“ diese Szenen?

Wir werden nicht nötig haben, lange zu suchen.

Bekanntlich gab es um 1587 bereits einen „Hamlet“, von dem
einige Zeitgenossen in spöttischer Weise Notiz nahmen. Dieser „vor-
shakespearesche“ Hamlet hat den Gelehrten von jeher viel zu schaffen
gemacht, um so mehr, als jede Spur von ihm verloren gegangen.
Heute wird allgemein angenommen, daß dieser verloren gegangne
„Hamlet“ von Kyd hergerührt habe; und schon Tschischwitz erklärt,
daß, wenn die Bemerkungen des Nash und Lodge begründet seien,
„allerdings zugestanden werden muß, daß in Kyds Arbeit bereits ein
Geist in derselben Weise wie bei Shakespeare zur Ver-
wendung gekommen sei, daß also Shakespeare ihn ent-
lehnt habe“ — wenn wir für den Namen des Stratforders den
Namen unsres Nachlaß-Dramatikers eintauschen, so werden wir zu
demselben Schlusse gelangen; denn der „Geist“ (spirit) und alles,
was zu ihm in Beziehung steht, hat mit dem Geiste (intelligence),

*) Vor allem in der Erzählung des Geistes; dann in der fast endlosen
Bereidigungs-Posse zu Ende des ersten Aufzuges, und in allen, die Theologie
und Dämonologie streifenden Dingen, in denen sich Bacon als einen gewandten
Schüler seines Königs erweist, wie Tschischwitz dies nachgewiesen. Das be-
rühmte: „Not a mouse stirring“ dürfte wohl ebenfalls von Bacon selbst her-
rühren; von „raschelnden Mäusen“ pflegt man wohl nur in Beziehung auf
geschlossene Räume zu sprechen; ganz abgesehen davon, daß die platte Wendung
nicht in ein Drama hohen Stils hineingehört, wie dies der kritische Voltaire
schon vor mehr als 100 Jahren bemerkte.

**) Wenn diese Stelle nicht etwa zu der Aneipszene gehört, die sich im
„Othello“ befindet. Der in trunkenem Wut dem Rodrigo nachsetzende Cassio
könnte sehr gut von den Kameraden zurückgehalten worden sein und aus diesem
Grunde sich so verhalten haben, wie sich Hamlet hier verhält.

der in den Bruchstücken weht, nichts zu tun und mit der Handlung des Dramas noch weniger.

Jenes Kyd'sche Stück hatte vermutlich kein rechtes Glück gemacht; daher erschien es nicht im Buchhandel und mochte als Manuskript, durch die Vermittlung eines Theatermannes, in den Besitz Bacons geraten sein, der es dann auf seine Weise benutzte. *)

Wir befinden uns also, nachdem wir die gespenstische Majestät und was mit ihr zusammenhängt, als nicht zur Handlung der eigentlichen Tragödie gehörend ausgeschieden haben, wenigstens in reiner Luft und wollen sehen, was uns jetzt noch geblieben ist.

Zunächst werden wir uns fragen müssen: Wenn die Geister-scenen und mit ihnen das „Rachegebot“ des Vaters fortfallen, wenn, wie ich bereits auseinandergesetzt, die Wirkung, welche das Schauspiel in der Tragödie auf den König ausübt und ausüben soll, von den Kritikern, ja von Hamlet selbst (wenigstens nach der Aufführung) ganz oberflächlich beurteilt wird — was war denn die leitende Idee des ursprünglichen Dramas?

Wenn wir uns den tief besonnenen, denkenden Künstler, welcher den „Coriolan“, „Cäsar“ und die andern historischen Dramen geschaffen, vergegenwärtigen; wenn wir uns vor allem des politischen Charakters erinnern, den alle diese Dramen sowohl in Beziehung auf die hauptsächlichsten Motive als in Beziehung auf das fast ausschließlich rhetorische Gepräge des Dialogs aufweisen, so dürfen wir annehmen, daß er sich die Aufgabe folgendermaßen gestellt hatte:

Der in tiefstem Schmerz versunkene Hamlet brütet über die merk-

*) Da die Sage von einem durchgefallenen Hamlet auf uns gekommen ist und Wilhelm Jordan sie mit der in diesem Jahrhundert aufgefundenen „ersten Quarto“ in Beziehung bringt (Vorwort zu seinem Lustspiel „Durchs Ohr“), so glaubte ich früher, daß jener verschollene „Hamlet“ möglichenfalls nicht von Kyd hergerührt habe, sondern ein unreifes, späterhin verworfenes Jugendwerk Shakespeares gewesen sei; ich glaubte es um so fester, als mich das Jahr 1587 stutzig machte; da dieser Zeitpunkt, wie wir in der Folge sehen werden, für unsre ganze Angelegenheit von hoher Wichtigkeit ist. Wenn aber jener „Hamlet“ nicht von Kyd, sondern von Shakespeare hergerührt hätte, so müßte er um 1587 bereits von dem Nachlaß-Dramatiker veröffentlicht worden sein; wir werden aber bei einer andern Gelegenheit erfahren, daß dies nicht der Fall gewesen.

würdigen Vorgänge; ein Verdacht mag bereits in ihm sich geregt haben; er wagt jedoch nicht, ihn zu verfolgen, weil er seine Mutter doch trotz allem liebt. Jetzt trifft er mit seinem Freunde Horatio zusammen; das Gespräch lenkt unwillkürlich auf den plötzlichen Tod des Vaters und die schnelle Heirat der Mutter ein; Horatio äußert auch seine Bedenken, sodaß sie dem Verdacht Hamlets neue Nahrung geben. Verdachtsmomente werden gesammelt, und Hamlet kommt zu der Überzeugung, daß Claudius an seinem Vater mittelbar oder unmittelbar zum Mörder geworden sein müsse. Jetzt beschließt er, sich blöde*) zu stellen, um Claudius als ungefährlich zu erscheinen. Nach einiger Zeit führt der Zufall die Schauspieler ins Schloß und Hamlet entschließt sich, Vorteil aus diesem Zufall zu ziehen. Er weiß, daß

„schuldige Geschöpfe,
Bei einem Schauspiel sitzend, durch die Kunst
Der Bühne so getroffen worden sind
Im innersten Gemüt, daß sie sogleich
Zu ihren Missetaten sich bekant.“

— wie, wenn es auch dem Könige so erginge?

Das ist's! — Nicht Gewißheit will er haben, ob Claudius der Mörder ist oder nicht (der handelnde Hamlet hat diese Gewißheit oder muß glauben, sie zu haben, und Hamlet ist eine handelnde Person von dem Augenblick an, da er beschließt, die Rolle des Blödlings zu spielen); sondern er will Claudius dahin bringen, alles zu bekennen, sodaß an ihm Gericht geübt werden kann, ja vielleicht ihn sogar zum Selbstmord treiben.

Aber sein Hoffen wird getäuscht: Der König schweigt! und es ist nicht abzusehn, wie dem verstockten, gewandten Sünder beizukommen sein wird. Nur eine Möglichkeit bleibt noch: er muß die Mutter ausforschen und, falls sie an dem Verbrechen unbeteiligt ist, für sich zu gewinnen versuchen; was für ihn um so wichtiger ist, als er sich durch

*) In der von mir ausgeschiedenen fünften Scene des ersten Aufzuges spricht der gespenstergläubige Hamlet von einer „antje disposition“ (närrisches, poffenreißerisches Verhalten, was deutlich auf den närrischen Hamlet des Saxo und Belleforest zurückweist. Der Hamlet unsrer Tragödie hätte nur von einer „feeble“, „obtuse“, oder „silly disposition“ oder kurzweg von „imbecillity“ sprechen können.

die Vorführung des Schauspiels dem Könige als einen Wissenden oder wenigstens die Wahrheit Vermutenden verraten hat. — Wie diese Verständigung mit der Mutter für die Handlung nutzbar gemacht worden, ist leider nicht mehr zu erkennen, da das uns vorliegende Stück gar keinen Anhaltspunkt dafür bietet, hier sich vielmehr alles verzettelt und von einer Fortentwicklung nichts zu bemerken ist. Daß die Königin (und mit ihr wohl auch Horatio) eine bedeutende Rolle in der zweiten Hälfte der Tragödie spielen sollte, ersehen wir aus dem wenigen, was in der „ersten Quarto“ von dem Original zurückgeblieben: die Königin bekennt sich als unschuldig an dem Morde und erklärt sich bereit, die Sache des Sohnes zu ihrer eignen zu machen — die Handlung war mithin als eine politische geplant. Denn zu welchem Zwecke hätte die Königin die Partei des Sohnes ergreifen sollen, wenn sich's nur um einen persönlichen Racheakt und nicht vielmehr um das Recht des überborteilten Thronfolgers gehandelt hätte? Wir dürfen daher annehmen, daß die straffgespannte Handlung ein höchst verwickeltes politisches Getriebe gezeigt haben wird, mit hart gegeneinanderstößenden Gegensätzen; ein Getriebe, welches durch die eigentümliche Stellung der beiden Gegner zu einander einen geheimnisvoll-schwülen Reiz erhielt.

Leider fehlen uns über das weitere Verhalten Hamlets auch alle Anhaltspunkte; als einigermaßen wegweisend dürfte nur die ganz plump eingeflickte Scene anzusehen sein, in welcher Hamlet mit den Truppen des jungen Fortinbras zusammentrifft. *) Es ist nämlich sehr wahrscheinlich, daß diese Begegnung (die natürlich unter andern Verhältnissen stattgefunden haben muß) dazu dienen sollte, ein kriegerisches

*) Unsere kritischen Shakespeare-Priester hätten eigentlich über diese Scene stolpern sollen; denn sie zeugt von einer geradezu trostlosen Unbehilflichkeit des „Dramatikers“. Man denke: Claudius hat Rosenkranz und Gildenstern den dringenden Auftrag gegeben, Hamlet in aller Eile aufs Schiff zu schaffen. Jetzt kommt die Gesellschaft ganz gemächlich daher, Hamlet unterhält sich mit dem Hauptmann und schickt dann seine Begleiter „voraus“ (sie würden sich eher einen Arm ausreißen lassen als von Hamlet zu weichen) um — seinen Monolog zu halten! Solche Blödhheiten hätte nur ein französischer Klassiker wagen sollen! Da hätten die gestrengen Herren Kritiker gewettert, daß es uns wohl und wehe geworden wäre.

Vorgehen Hamlets *) in Anregung zu bringen. Um uns in Beziehung auf dieses Fortinbras-Motiv Klarheit zu verschaffen, wollen wir sogleich ein Hauptmotiv der Handlung in Erwägung ziehen: die geplante Sendung Hamlets nach England.

Das Motiv tritt zum ersten Mal auf in III. 1, nachdem der König und Polonius die Unterhaltung zwischen Hamlet und Ophelia belauscht haben. **) Der König sagt hier:

„Er soll in Eil' nach England,
Den Rückstand des Tributes einzufordern.
Vielleicht vertreibt die See, die neuen Länder,
Sammt wandelbaren Gegenständen ihm
Dies Etwas, das in seinem Herzen sitzt,
Worauf sein Kopf beständig hinarbeitend,
Ihn so sich selbst entzieht.“

Hier ist, wie wir sehen, nur von einer ehrenvollen Sendung Hamlets die Rede; er soll den rückständigen Tribut eines tributpflichtigen Landes einfordern. Nach dem Schauspiel jedoch (III. 3) verwandelt sich das Motiv:

„Es steht um uns nicht sicher,
Wenn frei sein Wahnsinn schwärmt. Drum macht euch fertig:
Ich stelle schleunig eure Vollmacht aus,
Und er soll dann mit euch nach England hin.
Die Pflichten unsrer Würde dulden nicht
Gefahr so nah, als stündlich uns erwächst
Aus seinen Grillen.“

Und nachdem die beiden Höflinge ihre Schmeicheltreden gehalten, fährt Claudius fort:

„Ich bitte, rüstet euch zur schnellen Reise:
Wir müssen diese Furcht in Fesseln legen,
Die auf zu freien Füßen geht.“

*) Den ich mir gern als einen Geistesverwandten — Friedrichs II. denken möchte: Beschäftigung mit Kunst und Philosophie; Hang zur Beschaulichkeit; aber zugleich kriegerischer Mut und Bewährung, als die Verhältnisse ihm das Widerwärtige aufnötigen.

**) In der von mir durchgeführten Ordnung der Bruchstücke (siehe später) rückt diese Stelle in II. 3 hinauf, was einen bedeutenden Unterschied macht, da sie die Ökonomie des Planes vollständig verändert und Raum für eine Entwicklung gewährt. Die Begründung für diese Umstellung wird etwas weiter unten von mir geliefert werden.

Wir sehen, nicht nur das Motiv hat sich verwandelt, sondern auch der König wird geschwähig und gesteht ganz offen, daß er sich vor Hamlet fürchtet. Wenn wir nun auch immerhin annehmen wollen, daß die Umgebung des Monarchen eine Anspielung auf die Wirklichkeit in dem vorgeführten Schauspieler ahnt, so ist es doch unglaublich, daß der Monarch sich als einen Betroffenen zu erkennen geben wird; das aber ist hier der Fall.

In der nächsten Scene nimmt nun Hamlet das Motiv selbst auf; und das ist sehr seltsam. Wir begreifen zunächst nicht, wie Hamlet erfahren haben kann, daß er mit Rosenkranz und Gildenstern nach England soll. Der König ist erst kurz vor seinem Monologe und dem unmittelbar darauf folgenden Monologe Hamlets zum Entschluß gekommen; jetzt geht Hamlet aus dem Zimmer des Königs zu dem der Königin (die ebenso wenig über den Plan unterrichtet sein kann); und am Schluß dieses Gesprächs zwischen Mutter und Sohn sagt Hamlet plötzlich und ganz unvermittelt:

„Ich muß nach England; wißt Ihr's?“

worauf die Königin gleichgiltig erwidert:

„Ach, ich vergaß, es ist so ausgemacht.“

Wenn wir jene Worte Hamlets auf die politische Sendung Hamlets, wie sie zuerst von Claudius beabsichtigt war, beziehen dürften, so würden sie einen Sinn haben; Hamlet fährt aber fort:

„Man siegelt meine Briefe; meine Schulgesellen,
Den beiden, denen ich wie Mattern traue,
Die bringen die Bestellung hin; sie müssen
Den Weg mir bahnen, und zur Schurkerei
Herolden gleich mich führen. Sei es drum!
Der Spaß ist, wenn mit seinem eignen Pulver
Der Feuerwerker aufsteigt; und mich trägt
Die Rechnung, wenn ich nicht ein Klaster tiefer
Als ihre Minen grab' und sprengt sie
Bis an den Mond.“

Also Hamlet weiß nicht nur bereits, daß er verschickt werden soll, er ist sogar schon mit sich darüber einig, wie er die Schulgesellen „bis an den Mond sprengen“ werde. Das ist merkwürdig. Noch merkwürdiger ist es jedoch, daß Hamlet sich mit seiner „Schurkerei“ brüstet, gleich als wäre

er ein Edmund, oder Jago, oder Barrabas*) — und daß alles oben-
ein in Gegenwart der Mutter (die in unserm Stück durchaus nicht
die Partei Hamlets ergreift); während er doch, wenn er die „Schurkerei“
wirklich ausführen will, allen Grund hat, die Sache vorläufig für sich
zu behalten.

Wir sollten nun wenigstens glauben dürfen, daß das Motiv
seinen Höhepunkt erreicht habe — aber nein, gleich als wenn die
Sache nicht längst beschlossen wäre, tritt nach der Tötung des Polonius
das verwandelte Motiv wie ein neues Motiv nochmals auf (IV. 3.)

„O wie gefährlich ist's, daß dieser Mensch
So frei umhergeht — — —
— — — — Um alles auszugleichen
Muß diese schnelle Wegsendung ein Schritt
Der Überlegung scheinen.“

und weiter (IV. 4.):

„Hamlet, für deine eigne Sicherheit
— — — — muß diese Tat
In feur'ger Eile dich von hinnen senden.
Drum rüste dich: das Schiff liegt schon bereit,
Der Wind ist günstig, die Gefährten warten,
Und Alles treibt nach England — auf und fort.“

Seltjamer Weise fragt nun Hamlet, der im dritten Aufzug schon
so gut Bescheid wußte: „Nach England?“ Der König sagt: „Ja,
Hamlet“; und befiehlt dann den beiden Höflingen dem abgegangenen
Hamlet „auf dem Fuße zu folgen und schnell an Bord zu locken“,
um uns schließlich in einem Monologe das zu verraten, was wir be-
reits von Hamlet erfahren haben, daß es „auf Hamlets schnellen Tod“
abgesehen sei**).

Nun kommt die Umkehr des Motivs: Hamlet sendet ein Schrei-
ben an Horatio, in welchem er dem Freunde sein Entrinnen aus der

*) Der „Jude von Malta“ von Marlowe.

**) Es ist offenbar, daß hier durch Umstellung der Unsinn herausge-
kommen ist. Die Worte Hamlets, die er scheinbar an die Mutter richtet,
waren vermutlich ein Monolog, den Hamlet erst sprechen sollte, wenn der
König die letzten Worte in dieser Angelegenheit gesagt hatte. Das Ganze
gehörte ohne Zweifel in das ältere Hamlet-Stück.

Gefahr meldet (IV. 6.); auch in einem Brief an den König berichtet er davon: „Großmächtigster! wißet, daß ich nackt an Euer Reich ausgesetzt bin. Morgen werde ich um Erlaubnis bitten, vor Euer königliches Auge zu treten; und dann werde ich, wenn ich Euch erst um Vergünstigung dazu ersucht, die Veranlassung meiner plötzlichen und wunderbaren Rückkehr berichten.“ (IV. 7.)

Unbegreiflicher Weise macht diese Nachricht auf den König nicht den geringsten Eindruck; er unterhält sich nur mit Laertes über einige Einzelheiten des Schreibens und sagt späterhin:

„Ist er heimgekehrt.

Als stutzig von der Reis', und denkt nicht mehr,
Sie vorzunehmen x.“

Hat denn die Reise im Willen des Prinzen gelegen?*)

Voll entfaltet sich das umgekehrte Motiv aber erst in der Unterhaltung zwischen Hamlet und Horatio (V. 2.):

Hamlet.

Hievon genug: nun komm ich auf das Andre
Erinnerst du dich jedes Umstands noch?

Horatio.

Erinnern, gnäd'ger Herr?

Hamlet.

In meiner Brust war eine Art von Kampf,
Der mich nicht schlafen ließ; mich dünkt', ich läge
Noch schlimmer als im Stock die Meuter. Rasch —
(Und dank dem raschen Mute! — Laßt uns einsehn,
Daß Unbesonnenheit uns manchmal dient,
Wenn tiefe Pläne scheitern; und das lehr' uns,
Daß eine Gottheit unsre Zwecke formt,
Wie wir sie auch entwerfen.

*) Man könnte freilich die Worte so zu erklären versuchen: Der König denkt sich, wenn auch Hamlet sich gestern dazu bewegen ließ, nach England zu reisen, so wird er morgen, da er jetzt weiß, daß es auf sein Leben abgesehen ist, nicht mehr reisen wollen. Aber dieser Erklärung fehlt der Boden; denn der König kann vorläufig gar nicht wissen und weiß auch nicht, welcher Zufall Hamlets Wiederkehr bewirkt hat.

Horatio.

Sehr gewiß.)*)

Hamlet.

Aus meinem Schlafgemach,
Den Schiffermantel umgeworfen, tappte
Im Dunkel ich nach ihnen, fand sie glücklich,
Griff ihr Paket und zog mich schließlich wieder
Zurück in die Kajüte; meine Furcht
Vergaß die Höflichkeit, und dreist erbrach
Ich ihren höchsten Auftrag. Hier, Horatio,
Fand ich ein königliches Bubenstück:
Ein streng Geheiß, gespickt mit vielen Gründen,
Betreffend Dänmarks Heil und Englands auch,
Und, heida! solch ein Spuk, wenn ich entkäme —
Daß gleich auf Sicht, ohn' alle Bögerung,
Auch nicht so lang', um nur das Beil zu schärfen,
Das Haupt mir abgeschlagen werden sollte.

Horatio.

Ist's möglich?

Hamlet.

Hier ist der Auftrag: lies ihn nur bei Muße.
Doch willst du hören, wie ich nun verfuhr?

Horatio.

Ja, ich ersuch' Euch drum.

Hamlet.

So rings umstrickt mit Vübereien, fing,
Eh' ich noch den Prolog dazu gehalten,
Mein Kopf das Spiel schon an. Ich setzte mich,
Sann einen Auftrag aus und schrieb ihn zierlich.
Ich hielt es einst, wie unsre großen Herrn,
Für niedrig, schön zu schreiben, und bemühte
Mich sehr, es zu verlernen, aber jetzt
Tat es mir Ritterdienste. Willst du wissen,
Was meine Schrift enthielt?

*) Die eingeklammerte Stelle ist, wie wir sehen, nur eingeschaltet, da sie ganz unvermittelt dasteht und hier gar keinen Sinn hat: Hamlet ist ja nur zu besonnen gewesen. Auch stehen die Worte: „Rasch — und dank dem raschen Mut!“ ganz abgelöst da. Das folgende: „Aus meinem Schlafgemach zc.“ knüpft auch an das obige „Rasch —“ unmittelbar an.

Horatio.

Ja, bester Herr.

Hamlet.

Die ernstlichste Verschwörung, von dem König,
Wosern ihm England treu die Lehnspflicht hielte,
Wosern ihr Bund blühen sollte wie die Palme,
Wosern der Fried' in seinem Ahrenkranz
Stets beider Freundschaft bindend sollte stehn,
Nebst manchem wichtigen Wosern der Art —
Wann er den Inhalt dieser Schrift ersehn,
Möcht' er ohn' alles fernere Bedenken
Die Überbringer schnell zum Tode fördern,
Selbst ohne Frist zum Beichten.

Horatio.

Wie wurde dies versiegelt?

Hamlet.

Auch darin war des Himmels Vorsicht wach.
Ich hatt' im Beutel meines Vaters Petschaft,
Das dieses dän'schen Siegels Muster war.
Ich faltete den Brief dem andern gleich,
Dann unterschrieb ich, drückte drauf das Siegel,
Legt' ihn an seinen Ort; der Wechselbalg
Ward nicht erkannt. Am nächsten Tage nun
War unser Seegefecht, und was dem folgte,
Das weißt du schon.

Horatio.

Und Gölbenstern und Rosenkranz gehn drauf?

Hamlet.

Ei, Freund, sie buhlten ja um dies Geschäft,
Sie rühren mein Gewissen nicht; ihr Fall
Entspringt aus ihrer eignen Einmischung.
's ist mißlich, wenn die schlechtere Natur
Sich zwischen die entbrannten Degenspißen
Von mächt'gen Gegnern stellt.

Horatio.

Was für ein König?

Hamlet.

Was dünkt dich, liegt's mir jezo nah genug?
Der meinen Vater umbracht', meine Mutter

Zur Hure machte; zwischen die Erwählung
Und meine Hoffnungen sich eingedrängt;
Die Angel warf nach meinem eignen Leben
Mit solcher Hinterlist: ist's nicht vollkommen billig,
Mit diesem Arme dem den Lohn zu geben?
Und ist es nicht Verdammniß, diesen Krebs
An unserm Fleisch noch länger nagen lassen?

Horatio.

Ihm muß von England bald gemeldet werden,
Wie dort der Ausgang des Geschäftes ist."

Ganz abgesehn davon, daß der Hamlet dieser Scene mit dem edlen Prinzen gar nichts gemein hat, vielmehr dem rohen Hamlet entspricht, der den Polonius niederstach und seinen Leichnam schändete, so erregt diese Unterhaltung aus einem andern Grunde das stärkste Bedenken. Es ist doch selbstverständlich, daß, wenn Hamlet dem Freunde eine so bedeutende Mitteilung zu machen hat, er ihm diese gleich beim ersten Wiedersehn anvertrauen wird; Hamlet aber stellt sie gewissermaßen warm: zwischen dem Brief an Horatio und dieser Unterhaltung steht die große Kirchhofsscene, in der Hamlet an ganz andre Dinge denkt als an die „Schulgesellen“. Wenn wir diese Unterhaltung also überhaupt gelten lassen wollten, so müßte sie wenigstens in den vierten Aufzug, etwa zwischen die sechste und siebente Scene verlegt werden; hier hat sie keinen Sinn mehr, oder die Kirchhofsscene müßte sich nicht im fünften Aufzug, sondern viel früher entfalten haben.

Wenn wir nun aber die Bedeutung des von uns verfolgten Motivs für die Handlung abwägen, so gelangen wir zu der Einsicht, daß es ebenso lose und alles Einflusses bar dasteht, wie das spiritistische Motiv; daß wohl einige Scenen und Sätze fortfallen, wenn wir es herausnehmen; daß aber die Handlung, soweit von einer solchen überhaupt die Rede sein kann, denselben Weg nehmen würde. Ob Hamlet nach England verschickt wird oder nicht, ist für unser Trauerspiel ganz gleichgültig, da er im Handumdrehen wieder in Helsingör ist und durch sein Wiedererscheinen nicht einmal auf den König irgend eine Wirkung ausübt*). Behalten wir aber wenigstens die erste Er-

*) Bekanntlich wollte schon Goethe die ganze Episode gleich andern „Fehlern“ aus dem Stücke fortschaffen, Hamlet nicht nach England senden,

wählung des ursprünglichen Motivs bei, nach welchem Hamlet als bevollmächtigter Gesandter des Königs England besuchen sollte, so ließe sich das recht gut zu der Begegnung mit den Truppen des Fortinbras (die vielleicht eine persönliche Begegnung gewesen ist, da Fortinbras in unsrer Scene nur die Bühne verläßt, um sie Hamlet und seinen Schulgesellen zu räumen) und dem an diese Begegnung sich schließenden, höchst bedeutungsvollen Monolog in Beziehung setzen: Hamlet, im Begriff nach England zu gehn, wird durch den Zug des Norwegers auf den Gedanken gebracht, um seines Rechtes und der Gerechtigkeit willen ein Heer des tributpflichtigen England gegen seinen Oheim zu führen, oder überhaupt etwas Entscheidendes zu wagen. Ein so bedeutendes Motiv, wie dieser Zug des Fortinbras, kann nicht auftreten, ohne einen bedeutenden Zweck zu erfüllen; und in dem vorliegenden Stücke hat es gar keinen Zweck, es wirkt vielmehr verwirrend, da es gegen die andern Motive anrennt, ohne ihnen etwas anzuhaben. Wenn aber andererseits etwas dagegen spricht, daß Hamlet das „Rache nehmen“ als einen an dem Könige zu verübenden Mord auffaßt, so ist es der Monolog, den Hamlet hält, wenn er die „Schulgesellen“ fortgeschickt hat.

Wie albern wäre es, wenn er diesen Kriegszug des Fortinbras mit seiner mörderischen Rachepflicht vergleichen würde — nein, seine Betrachtung zielt nur darauf hin, daß er, der „Grund und Willen und Macht und Mittel“ *) hat, etwas für sein Recht und zur Süh-

sondern ihn nur die Absicht hegen lassen, mit der Kriegsflotte nach Norwegen zu gehn, was dann „wegen ungünstigen Windes“ unterblieben wäre. Der Ausweg ist zwar etwas Goetheisch; aber der Fall beweist wenigstens, daß Goethe die Zwecklosigkeit dieser Nebenhandlung erkannt hatte.

*) Diese Hinweisung auf „Macht und Mittel“ hat in unserm Stück gar keinen Sinn; dagegen könnte damit die Vollmacht gemeint sein, die er für England hat, und die günstige Gelegenheit, sich eines Heeres zu bemächtigen, — oder bezögen sich die „Mittel“ auf dem bereits von ihm eingezogenen Tribut? Fand diese Begegnung etwa auf seiner Rückreise von England statt, so daß er jetzt erst auf den Gedanken käme, etwas Entscheidendes zu unternehmen? Er meldet bekanntlich dem König, daß er „nackt“ ans Land geworfen worden — sollte das den König sicher machen, oder den vorgegebenen Verlust des eingezogenen Geldes, mit dem Hamlet vielleicht Truppen geworben, begründen?

nung des an seinem Vater begangenen Verbrechens zu tun, noch immer nichts getan hat, während dort für ein „Phantom des Ruhms“ zwanzigtausend Mann in die Schlacht geschickt werden. Aber freilich: Fortinbras hat es leicht; er, der Norweger kämpft mit einem offenen Feinde fremder Nationalität — Hamlet dagegen müßte, gewissermaßen als Prätendent, gegen sein eignes Volk die Waffen ergreifen — was für eine Lage!

Und erwägen wir jetzt noch die Worte, welche der sterbende Hamlet spricht, so scheinen sie am unzweideutigsten dafür zu zeugen, daß das Trauerspiel als ein politisches Drama geplant war; sie lauten:

„Ich kann von England nicht die Zeitung hören;
Doch prophezeih' ich, die Erwählung fällt
Auf Fortinbras; er hat mein sterbend Ja zc.“

Die „Zeitung“ kann sich nur auf irgend eine politische Angelegenheit beziehen, da wir nicht wissen, was Hamlet sonst von dorthier erfahren möchte (an Rosenkranz und Gildenstern zu denken wäre kindisch und hat auch gar keinen Sinn). Die Thronfolgerschaft aber hat in unserm Stück gar keine Rolle gespielt (nur einmal erwähnt Hamlet ihrer zu Horatio), was geht sie uns also hier, am Schluß dieser blutig verworrenen Familientragödie, an. Wenn aber der nach England gesandte Hamlet als ein Prätendent nach Dänemark zurückgekehrt wäre und auf eine Botschaft von England wartete, welche vielleicht die Bestätigung seiner Rechte und Gutheißung seiner Handlungsweise enthalten sollte, die er aber jetzt, da er (vermutlich durch Verrat, oder weil er sich in der Teilnahme des Volkes für ihn getäuscht hatte) überwunden ist und im Sterben liegt, nichts mehr zu vernehmen hoffen kann, so würde es einen Sinn haben, daß er die, durch den ebenfalls erfolgten Untergang des Königs, freigewordne Krone sozusagen an Fortinbras vererbt und nur noch den Wunsch hegt, daß Horatio seine Handlungsweise, die möglichenfalls selbst von vielen seiner Freunde verurteilt worden, den Unbefriedigten erklären und dahin wirken möge, daß sein Andenken vor jedem Makel bewahrt bleibe.

Daß Hamlet als eine politische Persönlichkeit gedacht war, geht selbst aus den Worten des Fortinbras hervor:

„Denn er hätte,
Wär' er hinaufgelangt, unfehlbar sich
Höchst königlich bewähret.“

Und sogar die „Feldmusik“ und „Artillerie-Salbe“ *) deuten darauf hin, daß wir uns inmitten kriegerischer Hochflut befinden und daß der militärische Actus einen Abschluß für die politische Tragödie bilden sollte.

Soweit wäre alles ganz vernunftgemäß geordnet — aber man glaube nicht, daß ich mich blind in meine Hypothese verrannt habe. Leider darf ich zunächst nur von einer Hypothese sprechen und zwar von einer, wie es scheint, höchst anfechtbaren. Denn ich weiß nur zu gut, daß meinem Deutungsversuche ein großes Hindernis entgegensteht: die Familie des Polonius und ihre Schicksale innerhalb des Stückes. Diese Nebenhandlung nimmt, so sonderbar sie ist, einen breiten Raum ein und ist zudem in ziemlich verwickelter Weise mit der Haupthandlung verflochten; ja aus ihr erwächst zuletzt sogar die Katastrophe, wie sie unser Stück aufweist. Wir haben also die schwerstwiegenden Gründe, diese Nebenhandlung aufs eingehendste zu prüfen.

Prüfen wir sie denn ohne alle Voreingenommenheit; denn wir und die große Sache, um die sich's handelt, gewinnen nichts dabei, wenn wir uns selbst betrügen und um einer glücklichen Hypothese willen über Dinge, welche ihr entgegenstehn, hinweggleiten wollten.

Bemerkenswert ist es vor allem, daß diese Nebenhandlung ganz unzweideutig auf ein spanisches Vorbild hinweist; denn die Idee, daß ein Fürst oder Fürstensohn mit der Tochter eines Beamten oder Bürgers ein Liebesverhältnis hat oder ihre Liebe erzwingt, daß ein Verwandter des Mädchens, Bruder oder Vater, dem Verführer gegenübertritt und von diesem getötet wird, und daß schließlich ein anderer Verwandter den Verführer und Mörder zur Rechenschaft zieht, kehrt in den spanischen Dramen immer wieder. Dazu weist die Rede des Polonius**) ohne Zweifel auch auf ein spanisches Vorbild zurück; man könnte sie in Beziehung auf Stil und Inhalt geradezu als ein Seitenstück zu der Abschiedsrede Crespos an seinen Sohn, in Calderons „Richter von Salamea“, gelten lassen. Ich war daher lange der Meinung, daß diese Nebenhandlung (ähnlich wie die Kloster-Edmundscenen im „Lear“)

*) Die hier durchaus nicht, wie an andern Orten, nur einen blöden Theaterlärm vorstellen.

**) Tschischwitz nimmt freilich an, daß sie aus einem sogenannten „Mirror“ herrühre.

vom „Komponisten“ nur herbeigezogen worden, um die verstümmelte, oder nur in Bruchstücken ihm zugetommene Tragödie wenigstens einigermaßen fertig zu bringen. Aber die Sache dürfte doch wesentlich verwickelterer Natur sein; und wir müssen uns daher zunächst streng an das halten, was uns vorliegt.

Daß Polonius (der in der ersten „Quarto“ noch Corambis heißt) zu der Tragödie gehört, ergiebt sich aus verschiedenen unzweifelhaft echten Stellen, die ich später herausheben werde; auch daß er von Hamlet getötet wird, muß vom Originaldichter beabsichtigt gewesen sein. Bedenken erregt nur die Art, wie er in unserm Stück von Hamlet umgebracht wird. Der Hamlet Shakespeares war kein Mordgeselle; er kann deshalb auch nicht geradezu nach einem Menschen gestochen haben, von dem er nur so ungefähr annimmt, daß er der König sei. — Bei welcher andern Gelegenheit aber mochte der alte Mann ums Leben gekommen sein? Keinesfalls wurde er während der Unterredung zwischen Hamlet und der Königin niedergestoßen*); die Führung dieser Scene spricht selbst dagegen. Oder ist es denkbar, daß eine Mutter sich mit ihrem Sohne so unbekümmert unterhalten könnte, da dieser nur soeben einen Menschen in ihrem Zimmer umgebracht? Ist es denkbar, daß dieser Tote, einer der Vertrauensmänner des Königs und ein hochgeachteter Hofbeamter, wirklich nicht höher geschätzt wird als eine Ratte, nach der man nicht weiter fragt? Es hieße den Schöpfer des Dramas beleidigen, ihn für einen Idioten halten, wenn man ihm diese Plumpheit, die zugleich eine unglaubliche Roheit ist, zuschreiben wollte.

Aber nochmals: wie mochte Polonius ums Leben gekommen sein?

Anhaltspunkte bietet uns leider das Stück nirgends; wir müssen uns daher mit Vermutungen begnügen.

Bekanntlich weist der verstellte Wahnsinn Hamlets auf Brutus zurück, wie wenn sich für den Tod des Polonius in den alten Fabeln gleichfalls etwas Vorbildliches fände?

*) Dieser Vorgang weist auf Sargo Grammatikus zurück; aber mit ihm wird ein Shakespeare schwerlich haben wetzern wollen. Obenein findet sich dieses Motiv bereits in der „Hystorie of Hamblet“: der Bearbeiter kann es also von dort herübergenommen haben, falls es nicht schon in dem Stücke benutzt worden, welches man Kyd zuschreibt.

Auch Odysseus, der nicht in den Krieg ziehn will, stellt sich wahnsinnig; um ihn zu prüfen, wird dem pflügenden Fürsten sein Kind in den Weg gelegt. Die Versucher rechnen so: wenn er wahnsinnig ist, so wird er über den Leib des Kindes hinwegpflügen; wenn nicht, so wird er den Pflug hier aussetzen — er setzt ihn aus und giebt sich dadurch als zurechnungsfähig zu erkennen.

Sollte der König vielleicht auch den wahnsinnigen Hamlet auf die Probe habe stellen wollen?

Hamlet mochte, nachdem „die Schlinge“ versagt, vor den Augen anderer sinnbildlich mit seinem Degen des Öfteren gegen eine bestimmte Stelle einer Wand (der Galerie oder eines, allen zugänglichen Raumes, vielleicht auch gegen die Türe zum Gemache des Königs) gestochen haben; davon benachrichtigte Polonius den König, und dieser sagte sich: dahinter steckt mehr; das hat Methode, Hamlet ist keineswegs wahnsinnig. Und um hierüber klar zu werden, beredet er Polonius, sich an die Wand, welche von Hamlet als Zielscheibe benutzt wird, zu stellen; der zurechnungsfähige Hamlet, den der König voraussetzt, wird auf den Menschen nicht zustechen. Polonius giebt sich zu der gefährlichen Rolle her. Hamlet merkt sofort, worauf es abgesehen ist, sieht sich gefährdet und beschließt, sich nicht irre machen zu lassen; er sticht auch jetzt zu, bemüht sich aber, Polonius nicht zu treffen; da dieser jedoch in Angst gerät und ausweichen will, so erhält er einen Stich und unglücklicher Weise einen tödtlichen. — Wie furchtbar dieses Unglück auf Hamlet wirkt, ersehen wir daraus, daß er, obschon er nicht aus der Rolle fallen darf, über das Geschehene weint, wie die Königin berichtet. Wenn wir einen solchen Vorgang annehmen dürfen, so würden auch die Worte, welche Hamlet (V. 2) zu Laertes sagt:

„Laßt, wenn ich leugne, daß mein Vorsatz böse,
So weit von Eurer Großmut frei mich sprechen,
Als ich den Pfeil nur sandte übers Haus
Und meinen Bruder traf.“

einen Sinn bekommen, während sie jetzt dem, was wir erlebt, nicht ganz entsprechen. Hamlet gesteht, daß er im Wahnsinn „den Pfeil übers Haus sandte“, also ins Ungewisse, Ziellose, und daß er dabei einen Menschen tödtlich getroffen; in jener Scene jedoch stößt er geradezu

nach etwas Verdächtigem, das er treffen will. Hamlet würde also die Unwahrheit sprechen; und es ist nicht einzusehn, warum er lügen sollte.

Ich gebe, wie gesagt, nur einer Vermutung Ausdruck, die mir immerhin annehmbar erscheint, wenn wir, wie es kaum zu vermeiden ist, daran festhalten müssen, daß Polonius von Hamlet getötet wird. Obgleich das Motiv auch jetzt noch etwas Gezwungenes an sich hat, so wird doch ein feineres Gefühl und ein gebildeter Geschmack nicht geradezu dadurch beleidigt.

Man könnte mir entgegenhalten, daß Polonius in III. 1 erklärt, daß er sich während der Unterhaltung zwischen Mutter und Sohn „in the ear of all their conference“ stellen wolle, und daß jener Unterhaltung ein kurzes Gespräch zwischen der Königin und Polonius vorausgeht — aber dieses Gespräch und das Scenenstück von: „Was willst du tun? du willst mich doch nicht morden?“ bis zu den Worten: „du kläglicher, vorwitziger Narr, fahr wohl! — — du findest, zu geschäftig zu sein ist etwas Gefahr“*), ist so vollkommen unshakespeareisch, daß es durchaus verworfen werden muß; ganz abgesehen davon, daß die nun folgende Scene zwischen Mutter und Sohn gar nichts mit jener blutigen Tat zu schaffen hat. Höchstens könnte angenommen werden, daß Polonius die ganze Unterhaltung, die ursprünglich zu einer politischen Vereinbarung geführt haben dürfte, mitangehört, daß er sich nach derselben verraten, und daß Hamlet durch die Notwendigkeit gezwungen wurde, den Mitwisser auf irgend eine Weise bei Seite zu schaffen. Aber auch das ist nicht nachzuweisen — nachweisbar ist nur die Unmöglichkeit der Ermordung des Polonius an dieser Stelle und auf diese Art — im übrigen müssen wir uns leider bescheiden.

Was den Wahnsinn Opheliens anbetrifft, so geben auch diese Dinge zu den größten Bedenken Veranlassung. Sehen wir zu.

Das Auftreten der kranken Ophelia fällt bekanntlich in die breite Scene IV. 5, welche durch das merkwürdige Verhalten, sowohl des Königs als des Laertes ohnedies ein höchst seltsames Gepräge bekommen. — Das erste Erscheinen der Wahnsinnigen wird durch die rätselhaften Worte der Königin eingeleitet:

*) Schlegel übersetzt „ist gefährlich (mißlich)“; aber der Text bietet „danger“ nicht „dangerous“.

„Der kranken Seele, nach der Art der Sünden,
Scheint jeder Tand ein Unglück zu verkünden.
Von so betörter Furcht ist Schuld erfüllt,
Daß, sich verbergend, sie sich selbst enthüllt.“*)

Wir verstehen zwar glücklicherweise, was die Königin meint, sind aber nicht im Stande zu erraten, was diese moralisierende Betrachtung hier, und obenein im Munde der Königin, bedeuten soll. Nun tritt Ophelia herein, deklamiert einige abgerissne Strophen aus Volksliedern, zum Teil höchst bedenklichen Charakters, spricht noch einige unbedeutende Sätze und geht wieder hinaus.

Am auffallendsten ist es, daß dieses Zwischenspiel nicht einmal der Erwartung entspricht, die wir gehegt; denn aus dem kurzen Gespräch zwischen der Königin und Horatio entnehmen wir, daß es auf eine Unterhaltung abgesehn ist, während hier nur die theatralisch-äußerliche Vorführung einer Irrsinnigen stattfindet, ohne die leiseste Beziehung zur Handlung.

Zwischen diesem und dem zweiten Auftreten der Kranken fällt dann das Hereinpoltern des Laertes. Wir erwarten nun irgend einen bedeutenden Vorgang; aber auch jetzt kommt Ophelia nicht über leere Bemerkungen und abgerissne Volksliederstrophen hinaus; durch keine Silbe werden wir daran erinnert, daß wir in dieser Wahnsinnigen die Gestaltung eines Dichters, eines Künstlers vor uns haben**). Es ist möglich, daß es auch in Shakespeares Absicht gelegen, Ophelia wahnsinnig werden zu lassen; aber das würde dann in anderer Weise geschehn sein.

Auch den Tod und die Bestattung Ophelias glaube ich aufs entschiedenste zurückweisen zu müssen.

Der Bericht der Königin, wie Ophelia ins Wasser fällt und ver-

*) Das Gespräch zwischen der Königin und Horatio, welches dem Auftreten Opheliens vorhergeht, ist ebenfalls bedenklich. Die Königin sagt: „Ophelia kann Argwohn in Unheil brütende Gemüter streun.“ — demnach müßte Horatio der Partei des Königs angehören. Das Scenenstück, wenn es überhaupt echt ist, was ich bezweifle, hat offenbar andre Personen zur Voraussetzung.

***) Man braucht nur an Gretchens Wahnsinn zu denken, um gewahr zu werden, wie ein Künstler eine solche Aufgabe erledigt.

sinkt, rührt offenbar aus einem epischen Gedichte her; so schildert ein erzählender Dichter, der alles weiß und gesehen hat ohne dabei gewesen zu sein, aber kein Augenzeuge. Der Bericht macht im Munde der Königin einen widerwärtigen Eindruck; es ist, als ob sie, welche den Vorfall miterlebt haben muß, nur ein Auge für die Schönheit des Bildes gehabt, aber keinen Sinn für die Gefahr, in der Ophelia sich befand. Gleichviel ob dieses Stück nun von Shakespeare oder von einem andern Dichter herrührt, in das Drama gehört es nicht hinein.

Geradezu geschmacklos-widerwärtig aber ist die Scene am Grabe, die zwar stellenweise einen Dichter verrät, im Großen und Ganzen aber plump und dilettantisch-unfertig ist. Verdacht erregt es zunächst, daß Laertes, bevor er ins Grab springt, Worte spricht, mit denen er zwar des Wahnsinns der Schwester gedenkt, aber nicht ihres Todes:

„O dreifach Wehe

Treff' zehnmal dreifach das verfluchte Haupt,
Deß Untat deiner sinnigen Vernunft
Dich hat beraubt!“ —

Diese Worte gehören offenbar zu IV. 5, wo Laertes die wahnsinnige Schwester vor sich sieht; das Übrige aber, was nach dem Gedankenstrich folgt, darf dem Original-Dichter keinesfalls zugeschrieben werden. Hat es einen Sinn, daß Laertes, nachdem er seine schwülstige Rede *) gehalten, den Prinzen bei der Gurgel faßt und seine Seele zum Teufel wünscht? **) Derselbe Laertes, der dann während des Folgenden nicht mehr den Mund aufmacht, (man möchte annehmen, daß die Abgeschmacktheiten, welche Hamlet vor versammeltem Publikum zum Besten giebt ***), ihn sprachlos gemacht) und den Gegner,

*) „Nun häuft den Staub auf Lebende und Tote,
Bis ihr die Fläche habt zum Berg gemacht,
Hoch über Pelion und das blaue Haupt
Des wolfigen Olympus.“

**) Da er sich doch obenein schon mit dem Gedanken vertraut gemacht, Hamlet mörderlings umzubringen.

***) „Willst weinen? sechten? fasten? Dich zerrausen?
Willst Essig trinken? Krokodille essen?
Ich tu's.“

gleich als wäre nichts vorgefallen, mit einem unverständlichen Wiß*) ruhig davon gehn läßt!

Da trotzdem eine ähnliche Scene vom Original-Dichter beabsichtigt gewesen zu sein scheint, so nehme ich an, daß es sich in der Kirchhofsscene um die Bestattung des Polonius gehandelt haben dürfte. Nur wenn die Klagen des Laertes (natürlich einfach zum Ausdruck gebracht) am Grabe des Vaters ertönen, hat es einen Sinn, daß Hamlet nachher zu Horatio sagt: „In dem Bilde seiner Sache sehe ich der meinen Gegenstück“ **).

Die ganze Episode, deren Mittelpunkt Ophelia bildet, hat offenbar sehr gelitten. So fehlt vor allem eine Liebescene zwischen Ophelia und Hamlet, die notwendiger Weise vorhanden gewesen sein muß; denn die Scene, in der Hamlet sie abweist und ihr rät, ins Kloster zu gehn (natürlich wird diese Unterhaltung nicht von dem Könige beauftragt). Ophelia wäre das widerwärtigste Geschöpf, wenn sie es fertig brächte, so mit dem Geliebten zu sprechen, während sie die Lauscher im Hinterhalte weiß. Bei der Zusammenstellung der Bruchstücke werde ich ausführlicher auf diesen Fall zurückkommen), erhält erst ihre Bedeutung, wenn sie einer vorhergegangenen Scene, in der Hamlet „Worte süßen Hauchs“ zu ihr gesprochen, und sie „seiner Schwüre Honig sog“ gegenübersteht. Eine Scene dieser Art ist entweder verloren gegangen oder vom Bearbeiter unterdrückt worden; der dafür Hamlet „zwischen den Beinen“ des Mädchens liegen und den Wiß machen läßt: „Ihr würdet zu stöhnen haben, ehe ihr meine Spitze abstumpft.“ ***)

Was schließlich die Katastrophe anbelangt (die gewissermaßen aus

*) „Laßt Herkules selbst tun, was just er mag;

Die Katz will miau'n, der Hund will seinen Tag.“

**) Wie es höchst wahrscheinlich ist, daß die Kirchhofsscene in die erste Hälfte der Tragödie fällt (namentlich wenn wir annehmen, daß die zweite Hälfte Hamlet als tätigen Politiker zeigen sollte, sodaß er dann schwerlich noch Zeit für die tiefsinnigen Betrachtungen hatte, die mehr zu dem Charakter des über dem Geschehenen brütenden Sohnes passen), so kommt wohl auch diese Hinweisung auf das „Gegenbild“ zu spät.

***) Ein beliebter Scherz in den Shakespeare-Dramen, der freilich nicht immer gerade von einem Prinzen, und zumal von einem Prinzen wie Hamlet gemacht wird.

der Nebenhandlung hervortwächst und wodurch diese ihre einschneidende Bedeutung für unser Stück erhält), so erkennen wir ohne Schwierigkeit, daß sie so, wie sie vorbereitet wird und zur Darstellung kommt, unhaltbar ist und von einem Dilettanten herrührt. *)

Sehen wir uns daher das ganze Scenengeflecht, welches die Katastrophe zur Voraussetzung hat, näher an.

Es beginnt mit dem Eindringen des Laertes in das Schloß, einem Vorgange, der in den komischen Teil der Weltliteratur eingereiht zu werden verdiente.

Laertes ruft den ihm nachdrängenden Dänen, deren „Mühen, Hände und Zungen es jubelnd bis an die Wolken getragen: König sei Laertes“ zu: „Ich bitte, erlaubt mir“; nach welchen bedeutenden Worten sich dann die guten Revolutionäre „hinter die Türe zurückziehen“, was ihnen von dem Thronkandidaten ein „danke“ einbringt. **)

Jetzt schnaubt der junge Mann, der offenbar ein blutroter Demokrat ist und vor der Königswürde gar keinen Respekt hat, der überdies keine Erkundigung eingezogen, da er sonst erfahren haben würde, daß der König seinen Vater nicht umgebracht; ***) jetzt schnaubt dieser kopflose Revolutionär den bedrängten Claudius an:

„Du schnöder König, gib mir meinen Vater!“

Die Königin will den Wütenden beruhigen; aber er ist augenscheinlich nicht hergekommen, um sich beruhigen zu lassen, und sagt deshalb:

„Der Tropfe Blut, der still ist, heißt mich Bastard,
Nennt Hahnrei meinen Vater, schmächt die Hure,

*) Ich denke hierbei nicht immer nur an jenen Dilettantismus, der überhaupt aller künstlerischen Tätigkeit fern steht, sondern auch an jenen, der „berufsmäßig“ arbeitet. Die „Dramatiker“ vor, neben und unmittelbar nach Shakespeare, Marlowe nicht ausgenommen, waren als Dramatiker nichts als Dilettanten, d. h. unfähig, einen Plan zu verfolgen und Menschen darzustellen; wie wir ja auch heute Dyrker und Novellisten besitzen, die als Dramatiker über den Dilettantismus nicht hinauskommen können.

**) Dieses Eindringen des Laertes ist schon von Rümelin (Shakespeare-Studien S. 98) beleuchtet worden. Die köstlichen Worte der Königin: „Sie schlagen lustig an auf falscher Fährte“ erinnern an die Bemerkung des Menenius: „Sie greifen's tüchtig an!“

***) Wir sehen, daß Laertes genau so kopflos ist wie Brabantio, Othello und Gloster.

Just hier, zwischen den reinen unbefleckten Brauen
Meiner Mutter.“

Der unglückliche König versteht natürlich nicht, was Laertes gesagt hat, und fragt daher ausweichend, gleich als wenn er noch nichts vernommen:

„Was ist der Grund, Laertes, daß dein Aufstand
So riesenmäßig aussieht?“ *)

Aber Laertes ist eigensinnig und antwortet nicht, sodaß der König tun muß, als wenn er nicht zu ihm gesprochen und sich an die Königin wendet:

„Laß ihn gehn, Gertrud,
Befürchte nichts für meine Person;
Denn solche Gottähnlichkeit schirmt einen König,
Daß Verrat nur gucken kann, was er wollte,
Von seinem Willen abzustehn.“**)

Dann wendet er sich nochmals an den vor Wut an sich haltenden Laertes und fragt:

„Sag Laertes, was bist du so entrüstet?“

beruft neuerdings die Gattin:

„Laß ihn gehn, Gertrud.“

und rafft sich dann endlich zu den Worten auf:

„Sprich, Mann!“

Jetzt herrscht Laertes ihn an:

„Wo ist mein Vater?“

„Tot“, antwortet Claudius; ***) und nun fängt Laertes wieder an zu rasen:

„Wie kam er um? Ich lasse mich nicht äffen.
Zur Hölle, Treu! Zum ärgsten Teufel, Eide!

*) Bekanntlich zogen sich die Revolutionäre hinter die Türe zurück.

**) Schlegel übersetzt hier und an andern Stellen etwas anders; aber da ich keinen Grund habe, das Notwälsch des Bearbeiters zu veredeln, so halte ich mich an den Text, wie der Übersetzer es auch hätte tun sollen.

***) Wer erinnert sich nicht der schönen Stelle in Schikaneders „Zauberflöte“! „Wo ist sie denn?“ — „Sie ist von Sinnen.“!

Gewissen, Frömmigkeit zum tiefsten Schlund!
Ich trotz der Verdammnis; so weit kam's:
Ich schlage beide Welten in die Schanze,
Mag kommen, was da kommt! Nur Rache will ich
Vollauf für meinen Vater."

Wir erkennen, daß der einfache Dichter der Bruchstücke keinen Anteil an diesem phrasenhaft-schwulstigen Ergüsse hat. Zudem ist das „I'll be reveng'd“ nur ein Echo des „Hamlet revenge“; denn Laertes kann ja in Wahrheit nur Rechenschaft fordern wollen. Und Laertes (wenigstens der Laertes Shakespeares) ist sich hierüber auch sehr klar gewesen; denn am Ende der Scene befindet sich eine Stelle, die ganz anders klingt als das „I'll be reveng'd“: Laertes sagt hier nämlich:

„Die Todesart, die prunklose Bestattung zc.
Sie rufen laut, daß ich's zur Frage ziehn muß.“*)

Mit einem Wort: er will aufgeklärt sein über die Art, wie Polonius ums Leben gekommen.**)

Das Weitere dieser merkwürdigen Scene entspricht natürlich dem Bisherigen. Bezeichnend ist es, daß Laertes nie zutreffende Antworten giebt.

Wenn der König auf die Worte: „Nur Rache will ich vollauf für meinen Vater!“ zustimmend bemerkt: „Wer wird Euch hindern?“ so entgegnet Laertes:

„Mein Wille, nicht die ganze Welt.
Und meine Mittel will ich so verwalten,
Sie sollen weit mit wenig reichen.“***)

*) Hamlet darf seinen Fall nicht „zur Frage ziehn“, da der Sünder, dem er gegenübersteht, sein König ist.

***) Wenn wir annehmen, daß es sich in der Kirchhofscene um die Beerdigung des Polonius handelt, so werden wir diese Worte des Laertes (der gerade am Tage der Beerdigung nach Helsingör kommt und auf den Kirchhof eilt, wo die Beerdigung eben stattfindet) in diese Scene verlegen dürfen; hier ist sie keinesfalls am Platze, um so weniger als die ganze Scene unsinnig und abgeschmackt ist.

****) Man hört überall den Dilettanten heraus, der nur ungefähr zu sagen versteht, was er sagen will.

Wenn der König fragt, ob er es auf Freund und Feind zugleich abgesehen, und auf die Erklärung des Laertes, daß er „nur seine Feinde“ treffen wolle, die Frage an ihn richtet: „Wollt Ihr sie kennen?“ — so erwidert der Wütling ebenso ungehörig wie unsinnig:

„Den guten Freunden will ich meine Arme öffnen
Und gleich dem gütigen Leben-opfernden Pelikan,
Mit meinem Blut sie tränken.“*)

Das Auffallendste jedoch ist, daß Laertes, nachdem er die wahnsinnige Schwester gesehen, mit einem Phrasenschwall begrüßt und einmal bemerkt hat: „Dies Nichts ist mehr als Etwas“**), sich nicht weiter um die Unglückliche kümmert, sondern, wenn sie abgegangen, das Gespräch mit dem Könige dort wieder aufnimmt, wo es vorhin unterbrochen wurde.***)

Mit den Worten des Königs: „Wo die Schuld ist, da laßt die große Art fallen“, schließt die lächerliche Scene, welche in der siebenten Scene desselben Aufzuges ihre Fortsetzung findet.

Während der Zwischenzeit hat Laertes vom Könige erfahren, daß Hamlet an dem Tode des Polonius schuld sei — nun wird er wohl „die große Art“ fallen lassen. — O nein! Man würde ihm wohl auch an den Kragen gehn, wenn er's täte. —

Glücklicherweise ist der König auf Hamlet sehr schlecht zu sprechen; und da er bisher versäumt hat, den gefährlichen Prinzen mittels des heillosen Bilsenkrautsaftes geräuschlos in den Himmel zu senden, so kommt ihm die springende Wut des weiland Thronkandidaten gerade recht. Er überredet daher den edlen, ritterlichen Laertes †) dazu, meuchelmörderisch gegen Hamlet vorzugehen; und dieser Laertes, der sich gar nicht scheute, mit dem Degen in der Hand bis vor den König zu dringen, ist jetzt plötzlich armselig und niederträchtig genug, auf den Vorschlag des pfißigen Königs einzugehn, ja er verrät sogar, daß ein

*) Wir kennen diesen Pelikan schon von früher her und wissen, was es mit diesem Tiere für eine Bewandnis hat!

**) „This nothing is more than matter.“

***) Es ist derselbe Fall, wie mit der Erscheinung des Königs in der Scene zwischen Mutter und Sohn. Ich schliesse hieraus, daß die Erscheinung der wahnsinnigen Ophelia vom Bearbeiter irgendwo aufgegriffen worden.

†) Natürlich den Laertes der ersten Scenen.

„Charlatan“ ihm ein tödliches Gift verkauft habe,*) das er zu diesem Zweck benutzen wolle. Zwar sagt er späterhin ganz bei Gelgenheit: „Eigentlich ist's gegen mein Gewissen“; aber der gute Narr irrt sich: es ist gegen seinen Charakter (wenn wir ihm einen Charakter zugestehn wollen) und gegen alle Vernunft; denn wenn der König davor zitterte, Hamlet auch nur zur Rechenschaft zu ziehn, weil das Volk den Prinzen so sehr liebte (wovon wir freilich nichts sehen), so würde dieses Volk den meuchelmörderischen Laertes einfach lynchen. Aber an dergleichen denkt man in unsern Stücken überhaupt nicht; sie würden sonst gar nicht beendet werden können, und die Tragödie des Hamlet muß doch ebenfalls blutig enden. Daher findet denn das Duell mit der vergifteten Degenspitze statt; und wir müssen dem seltsamen Vorgang unsre Aufmerksamkeit schenken.

Wir wundern uns zunächst darüber, daß zwischen den beiden jungen Männern von Ophelia gar nicht die Rede ist, weder von ihrem Wahnsinn noch von ihrem Tode, obschon sie sich kurz vorher wegen dieses toten Mädchens in den Haaren gelegen. Hamlet entschuldigt sich nur wegen seines an Polonius begangenen Streiches und Laertes, welcher betont, daß mit dieser Erklärung noch keine Versöhnung erreicht werden kann,**) nimmt die von Hamlet gegebene Erklärung in förmlicher Weise entgegen. Dann bezieht sich Hamlet auf die von Claudius aufgestellte Wette; und der Zweikampf beginnt sogleich, um mit der Vergiftung der Königin, der tödlichen Bewundung Hamlets, Laertes' und der Ermordung des Königs abzuschließen.

Wie diese Vorgänge einerseits aller Vernunft Hohn sprechen, so sind sie auch andererseits in künstlerischer Beziehung ganz plump und puppentheatermäßig.***) Man ließe sich's noch gefallen, wenn das, was Laertes weiß, alleiniges Geheimnis des Königs wäre, sodaß dieser etwa so

*) Siehe den Giftverkäufer in „Romeo und Julia“.

**) Es ist übrigens auffallend, daß der für wahnsinnig geltende Hamlet hier, wie in allen entscheidenden Scenen, wie ein vollkommen zurechnungsfähiger Mensch behandelt wird; ich schließe daraus, daß dieser Vorgang zu der spanischen Hof- und Liebestragödie gehört haben wird, in welcher eben ein zurechnungsfähiger Prinz der Verführer gewesen.

***) Richard Farmer brandmarkte schon 1789 diese Scene als „französische Botenreißerei“ und meinte, es sei äußerst wahrscheinlich, daß sie die Arbeit eines andern als des Verfassers der Hauptmasse sei.

spekulierte: ich kann Hamlet nicht zu nahe treten; aber hier ist ein tieferregter, junger Mann, dessen Vater von Hamlet getötet worden; wenn ich es dahin bringe, daß die beiden einen Wettkampf ausfechten,*) so wird es mir nicht schwer fallen, Laertes, ohne daß er etwas ahnt, ein geschärftes, vergiftetes Rapier in die Hand zu spielen; trifft er den Gegner, so wälze ich die Schuld auf ihn, der ja in Hamlet den Mörder seines Vaters haßten und es auf seinen Tod abgesehen haben möchte; ich veranlasse seine Hinrichtung, stehe unangefochten da und bin Hamlet los. — Auf diese Weise käme wenigstens einige Vernunft in die Scene, obschon sie dadurch für die Handlung nicht bedeutungsvoller werden würde.

Wir haben nun diese Nebenhandlung vorurteilslos geprüft und eingesehen, daß sie, bis auf Einzelnes, abgeschmackt ist und mit den andern Vorgängen gar nicht in Beziehung steht; daß von dem ganzen großen Tragödienbestandteil nur die Stellung des Polonius zum Könige, die Liebe Hamlets zu Ophelia und die Rechenschaftsforderung des Laertes als unzweifelhaft echt (und wahrscheinlich zur Handlung gehörig) anerkannt werden dürfen, daß selbst der Tod des Polonius und die Geistesumnachtung Opheliens nur angenommen werden dürfen, weil das, was unser Stück von diesen Vorgängen bietet, teils roh und lächerlich, teils dilettantisch in der Form oder doch unfertig ist. — Was steht jetzt noch meiner Hypothese im Wege? Trotz alledem zwingen mich die Erklärung ab, daß meine Hypothese solange anfechtbar bleiben muß**), bis ein, vielleicht noch irgendwo erhaltenes Original-Manuskript sie bestätigen würde; und nur, weil es immer von Wert ist, sich eine bestreitbare Ansicht klar zu vergegenwärtigen, unternehme ich es, hier zum Schluß in aller Kürze den Gang der

*) Etwa zu Ehren der Versöhnung der beiden Gegner; obschon es auch dann noch sehr seltsam bleiben würde, daß der trauernde Laertes eine solche Wettfechterei annimmt und obenein mit einem für wahnsinnig geltenden.

**) Nur bilde man sich nicht ein, sie mit leichtfertigen Entgegnungen anfechten zu können. Für die Hypothese spricht nicht nur Vieles in dem verunstalteten Stücke, sondern auch mein sorgfältig abwägendes Urteil; gegen dieselbe scheinen nur einige zweifelhafte Bestandteile des Stückes zu sprechen. Die Hypothese hat also die größte Wahrscheinlichkeit für sich und könnte nur durch die stärksten, unverdächtigsten Gegenbeweise zu Falle gebracht werden.

Handlung, wie ich ihn mir, gestützt auf die einzelnen Motive, denke, aufzuzeichnen.

Erster Aufzug.

Erste Scene.

Ausklängen des Hochzeitsfestes, von dessen Jubel sich die schwermütige Trauer Hamlets vornehm abhebt. — Absendung Voltimands und Cornelius' nach Norwegen. — Erneuerte Beurlaubung des Laertes*). — Bitte Hamlets, nach Wittenberg zurückkehren zu dürfen (sie fehlt in unsrem Stücke, ist aber notwendig, da sonst die Worte des Königs: „Was Eure Rückkehr nach Wittenberg betrifft“ ohne Voraussetzung wären; auch durfte Hamlet nur deshalb die Bitte ausgesprochen haben, weil es für ihn von Wichtigkeit sein muß, der Beobachtung durch den König entrückt zu sein; er schützt Wittenberg nur vor und meint das Ausland); Gegenbitte des Königs und der Königin. Hamlet verspricht zu bleiben; und dem zu Ehren soll das Ende der Hochzeitsfeier mit allem Glanze begangen werden. — Monolog Hamlets: „O schmölze doch 2c.“

Zweite Scene.

Hamlet und Ophelia; eine durch schwermütige Trauer gedämpfte Liebescene. — Abschied des Laertes von Ophelia und Polonius (Corambis); Geleitsworte des Polonius (Corambis). — Polonius (Corambis) befiehlt der Tochter, das Verhältnis mit Hamlet abzubrechen**).

Dritte Scene.

Monolog Hamlets: „Sein oder Nichtsein“***); Hamlet brütet über das Geschehene, während aus der Nähe das Geräusch des Festes herübertönt. — Er leiht seinem Verdacht gegen den König Worte. — Horatio tritt hinzu, bringt neue Verdachtsgründe vor; die Vermutung

*) Der freilich das Zwingende fehlt.

**) Bei der Zusammenstellung der Bruchstücke werde ich über das Ungehörige dieser Scenenstücke mich des Weiteren verbreiten.

***) Bei der Zusammenstellung der Bruchstücke werde ich es begründen, warum ich diesen Monolog hierher verlege.

Hamlets, (wenn sie nicht bereits mehr als Vermutung war) steigert sich zur Gewißheit. Er beschließt, sich blöde zu stellen.

Zweiter Aufzug.

Erste Scene.

Ophelia trifft mit Hamlet in der Galerie zusammen und will ihm die Geschenke zurückgeben. Hamlet tritt ihr gegenüber zuerst als Blödling auf. — Monolog Ophelias: „O Welch' ein edler Geist“ — Bericht Ophelias von der Begegnung mit Hamlet. — Polonius (Corambis) beschließt, dem Könige die Sache zu melden*).

Zweite Scene.

Rosenkranz und Gildenstern werden von dem königlichen Paare beauftragt, sich mit Hamlet zu beschäftigen und zu erforschen, was an seiner Verwandlung schuld sei. — Voltimand und Cornelius melden, daß Fortinbras gegen Polen ziehn werde und seinen Weg durch Dänemark nehmen wolle. — Polonius (Corambis) teilt die vermeintliche Ursache von Hamlets Gestörtheit mit; der König zweifelt; und da Hamlet naht, so beschließt er die Unterhaltung zwischen Hamlet und Polonius (Corambis) zu belauschen. — Unterhaltung zwischen Hamlet und Polonius (Corambis). — Der König überzeugt sich, daß es nicht Liebe sein kann, was Hamlet krank gemacht; er beschließt, ihn nach England zu senden, damit er dort den Tribut einfordere.

Dritte Scene.

Rosenkranz und Gildenstern versuchen es, Hamlet auszuforschen. Anmeldung der Schauspieler; Vortrag des Schauspielers, Verständigung Hamlets mit ihm wegen des Schauspiels. Monolog Hamlets: „O Welch' ein Schurk' —“.

*) Die Unterhaltung zwischen Polonius und Reinhold hat zwar künstlerisches Gepräge, sie ist aber vollständig zwecklos; fast aus dieser Scene allein sollte man schließen dürfen, daß die ganze Familienepisode gar nicht in unsere Tragödie hineingehört. Möglichensfalls war sie ursprünglich eine Übersetzungsstudie gewesen, und der Dichter nahm dann einige Motive von dort in die Tragödie herüber.

Dritter Aufzug.

Erste Scene.

Unterhaltung des Königs und der Königin mit Polonius (Corambis), Rosenkranz und Gildenstern über Hamlet. Hinweisung auf das Schauspiel.

Zweite Scene.

Hamlet und die Schauspieler. — Vorführung des Schauspiels, welches durch das Hinauseilen des Königs, der sich zu verraten fürchtet, unterbrochen wird. — Hamlet bleibt enttäuscht, qualzerrienen Herzens mit Horatio allein zurück. — Rosenkranz und Gildenstern treten auf und melden Hamlet den Wunsch der Königin, mit ihm zu sprechen.

Dritte Scene.

Bermutlich eine erregte Verhandlung zwischen dem Könige und Polonius (Corambis). Polonius (Corambis) wird vom Könige dazu veranlaßt, das Gespräch zwischen Mutter und Sohn zu belauschen. (?)

Vierte Scene.

Unterredung zwischen Hamlet und der Königin. Die Königin tritt auf die Seite des Sohnes. — Polonius (Corambis), der, ohne Wissen der Königin, gelauscht hat, verrät sich und wird von Hamlet aus Nothwehr niedergestossen*).

Vierter Aufzug.

Erste Scene.

Bericht der Königin von der Tötung des Polonius (Corambis); auch sie würde jetzt eine falsche Rolle vor dem Könige zu spielen haben. — Rosenkranz und Gildenstern werden zu Hamlet gesandt. —

*) Da das Odysseus-Motiv sich durch nichts begründen läßt, so wage ich nicht, es in den Plan aufzunehmen, ohne jedoch es ganz aus dem Auge zu verlieren. — Die Situation, wie ich sie oben angenommen, würde sich ohne Zwang ergeben, sie wäre bedeutsam und brächte die Handlung auf einen Höhepunkt. — Da die erste und zweite Scene wohl zu einer Scene verbunden sein könnten, so würde dann auch dieser Akt die Dreiteilung aufweisen.

Hamlets Unterhaltung mit dem König über die Leiche des Polonius (Corambis).

Zweite Scene.

Auf dem Kirchhof. (?) — Bestattung des Polonius. (?) — Laertes kommt dazu. (?) Er gerät mit Hamlet aneinander. (?)

Dritte Scene.

Hamlets Begegnung mit Fortinbras. — Monolog Hamlets: „Wie jeder Anlaß mich verklagt zc.“ — Er beschließt, seine Sendung nach England in irgend einer Weise nutzbar zu machen.

Fünfter Aufzug.

Erste Scene.

Der Brief Hamlets trifft beim König ein. — Der König befürchtet einen Handstreich Hamlets und ernennt möglichenfalls Laertes zum Führer eines Truppenteils.

Zweite Scene.

Letzte Zusammenkunft Hamlets mit der Königin und Horatio. (?)

Dritte Scene.

Müßte dann den Angriff Hamlets auf Claudius enthalten; das Volk, auf das Hamlet gerechnet, bleibt gleichgültig oder gar feindselig. — Untergang Hamlets und Claudius'. — Eintreffen des Fortinbras.

Wir sehen, wie unbefriedigend und leer sich die zwei letzten Aufzüge darstellen; aber das hat seinen Grund darin, daß die beiden letzten Aufzüge unsres Stückes uns nichts an die Hand geben, womit wir arbeiten könnten — und auch jetzt bleibt gerade das, was einer politischen Lage, wie der, in welcher sich Dänemark und der Hof befindet, eigentümlich ist, das Parteigetriebe, die Stimmung des Volkes*)

*) Es liegt gewiß nahe an die Verhältnisse zu denken, welche durch den jähen Tod des Königs von Bayern im Bayernlande geschaffen worden — wie arbeitet es da in den Tiefen und Höhen! Und doch steht dem Regenten nicht einmal ein berechtigter oder doch zurechnungsfähiger Thronerbe gegenüber.

ganz außerhalb des Rahmens der Handlung. Es wäre aber verwegen, über diese notwendigen Bestandteile der Tragödie auch nur Vermutungen zu äußern — wir wissen eben über diese Dinge nichts.

Es kommt übrigens in unsrem Falle nicht darauf an, eine neue, über jeden Zweifel erhabene Handlung zu gewinnen, sondern nur darauf, nachzuweisen, daß das Stück, welches wir „Hamlet“ nennen, aus unvereinbaren Stücken besteht, daß seine Handlung ohne Bedeutung ist, und daß neben den unzweifelhaft echten Teilen sich Teile befinden, die von dem Schöpfer des „Othello“, „Macbeth“, „Romeo und Julia“ und anderer Narrheiten herrühren; und daß nebenbei noch Bruchstücke eines älteren „Hamlet“ bei der Komposition verwendet worden sind, eines Stückes, das möglichenfalls von Ahd herstammte.

Mit diesem Ergebnis müssen wir uns bescheiden.

V.

Wir sind nun endlich am Ziel — d. h. wir haben uns davon überzeugen müssen, daß die ganze, große Dramensammlung, die mit dem Namen des berühmten Stratforders geziert ist, teils aus Bruchstücken besteht, die in verwegenster und meist ungeschicktester Weise zusammengestellt, oder vielmehr durcheinandergeworfen und mit dilettantischem Beiwerk umkleidet worden, teils aus in sich zusammenhängenden Albernheiten, denen gelegentlich eine poetische Stelle, oder auch wohl eine Scene von bedeutendem Gepräge eingefügt worden, ohne daß wir genau anzugeben vermöchten, woher sie stammen.

Es ist selbstverständlich, daß jetzt eine Frage, die wir nur mit Anstrengung so lange haben zurückhalten können, danach schreit, beantwortet zu werden, die Frage: Wer ist der Schöpfer der Bruchstücke?

Während der Betrachtung der noch vor dem Tode Shakespeares erschienenen Stücke wurde die Voraussetzung, daß Shakespeare der Verfasser jener Bruchstücke sei, scheinbar aufrecht erhalten; aber es ist einleuchtend, daß sie jetzt unaufhaltsam in sich zusammenfallen muß. Shakespeare, der Theatermann, der um 1586 nach London kam, dort Komödie spielte, einige derbe, wegen ihrer Gewöhnlichkeit wohl niemals im Buchhandel erschienene Possen schrieb, Reichtümer sammelte und 1616 als unbedeutender und kaum beachteter Privatmann starb, kann keinen Teil an diesen Bruchstücken haben, weil es einfach abgeschmackt wäre, zu glauben, daß der Schöpfer der Scenen im „Coriolan“, „Cäsar“, „Hamlet“ und den andern historisch-politischen Tragödien sich's ruhig würde haben gefallen lassen, daß ein unfähiger, hoch-

stehender Betrüger sich sein Eigentum angeeignet und in unwürdiger Verfümmelung veröffentlicht hatte. Da die vor 1616 erschienenen Stücke sich genau in derselben Verfassung befinden wie diejenigen, welche erst 1623 erschienen und als aus dem Nachlaß Shakespeares herrührend von uns bezeichnet wurden, so dürfen wir ohne Zögern behaupten, daß alle die, nur noch als Bruchstücke vorliegenden Dramen aus einem Nachlaß herkommen, der nicht der Nachlaß Shakespeares sein konnte, weil Shakespeare eben bis 1616 lebte und die Quartausgaben trotz vereinzelter Abweichungen genau den Folioausgaben entsprechen*).

Daß Shakespeare, der lustige Londoner Komödienmacher, Zechbruder und Schürzenjäger, jene großartigen Szenen nicht verfaßt haben konnte, darüber waren übrigens schon seit langer Zeit alle besonnenen Leute, namentlich in England, einig. Um 1789 bemühte sich Richard Farmer, nachzuweisen, daß Shakespeare unmöglich die ihm zugeschriebenen „unsterblichen Werke“ verfaßt haben könne. Im Jahre

*) Wir werden nach einer Erklärung für den Umstand suchen müssen, daß keine der Quartausgaben mit der Folio übereinstimmt, sodaß man fast immer angenommen, jene rührten von flüchtigen Nachschreibern her. — Die Sache verhält sich offenbar so: Bacon (denn ich brauche wohl nicht erst zu beweisen, daß Bacon durch die ganze Reihe hindurch der Betrüger ist) lagen die Dramen entweder vollständig oder in schlechtgeordneten Blättern als Bruchstücke vor; die erste Zusammenstellung wurde von ihm so gut es gehn mochte besorgt und veröffentlicht, und Niemand schien den Betrug zu merken (vorausgesetzt, daß die Ausgaben überhaupt von gebildeten Leuten gekauft und aufmerksam gelesen wurden). Als dann Bacon, da er um 1623 zur unfreiwilligen Muße verurteilt worden, daran ging, die Dramen, die er natürlich für sein Eigentum ansah (was sie zum Teil auch wirklich waren), neuherauszugeben, wurden die Quartausgaben und die Manuskripte des Nachlasses neu geprüft, Druckfehler und Irrtümer berichtigt und Zusätze nachgetragen; sodaß nun das Ganze eine etwas veränderte, wenn man will, verbesserte Gestalt erhielt. Unterstützt wurde er bei diesem letzten Geschäft offenbar durch einen litterarischen Fachmann; und ohne Zweifel war Jonson dieser Mann, von dem er bekanntlich die „Essays“ (Sermones fideles) und wahrscheinlich auch das „Novum Organon“ ins Lateinische übersetzen ließ. Daß Jonson die Nichtverfasserschaft Shakespeares bekannt gewesen, möchte ich ohne weiteres behaupten. Jenes schwülstige Lobgedicht auf Shakespeare, das er in der Folio veröffentlichten ließ, ist zu zweideutig gehalten, als daß man nicht merken sollte, wie es gemeint war. Doch ist hier nicht der Ort über diese Dinge zu sprechen.

1852 erörterte ein Anonymus im „Edinburgh Journal“ die Verfasserfrage und kam zu seiner „äußersten Unbefriedigung zu der Überzeugung, daß Shakespeare sich einen Dichter gehalten habe.“ Ja noch mehr; er fragt: „Kann nicht Shakespeare, der umsichtige, vorsichtig berechnende Mann, dem es nicht um Ruhm zu tun, sondern der nur nach Geld begierig war, in einer entlegenen Bodenkammer einen bleichen verkümmerten Gelehrten gefunden haben, welcher mit Augen des Genius, die durch die Verzweiflung hindurchleuchteten, im Begriffe war, seine letzte Kupfermünze für ein wohlfeiles und raschen Tod bringendes Mittel auszugeben? Von diesem Gesichtspunkt aus sind die bestrittenen Stellen, diejenigen, in welchen nach der einstimmigen Ansicht der Kritiker der Genius fehlt, sind die zuweilen darin angehäuften falschen Verzierungen, die Geschmacklosigkeiten, kurz alle die in diesen gewaltigen Dramen zu findenden und zu rügenden Unvollkommenheiten dadurch erklärbar, daß sie von Shakespeares Hand in die Werke seines Dichters eingeschoben worden“ *). Abgesehen davon, daß hier Shakespeare zugeschrieben wird, was Bacon verbrochen, dürfte der Mann der Wahrheit ziemlich nahe gekommen sein. Aber auch ein Deutscher, Hermann Marggraff, erklärte 1861 in Nr. 47 der „Blätter f. Litterarische Unterhaltung“ daß „Shakespeares Lebenslauf, falls die auf seinen Namen lautenden Stücke allein von ihm herrühren, notwendiger Weise ein ganz anderer gewesen sein müsse, als derjenige, den seine Biographen aus den allerdürftigsten und oft zweifelhaftesten Angaben, die sich denken lassen, mühsam und doch mythisch herausgeflügelt haben. Nach den uns überlieferten Berichten erschien Shakespeare, von seinem Genie abgesehen, in sittlicher Hinsicht in der That nicht viel besser als irgend ein Theaterspekulant, der nur zu dem Zweck dichtet und das Theater verwaltet, um sich zu bereichern, und nachdem er diesen Zweck erreicht, der Bühne und Bühnenpoesie zu entsagen; wir würden wenigstens unsre Meinung von seinem Dichtergenius und seinem sittlichen Wert sehr herabzustimmen haben.“ Und Marggraff meint weiter: „Die bis dahin bekannt gewordenen philosophischen Systeme muß Shakespeare ebenfalls aus dem Grunde gekannt haben; denn er steht auf der Höhe der Philosophie

*) Nach der Mitteilung in Morgans „Shakespeare-Mythus“ (S. 148/49).

seiner Zeit.“ — Schließlich sei noch erwähnt, daß Beller in „Shakespeares Home at New Place, Stratford upon Avon“ (1863) ebenfalls daran zweifelte, daß der Stratforder das Genie sein könne, weil „den über sein Leben und seinen Umgang überlieferten Erzählungen durchweg die äußerste Gewöhnlichkeit aufgedrückt“ sei, und zu der Überzeugung kam, daß der Dichter vornehmer Herkunft gewesen sein müsse.

Wie die sogenannten „Baconianer“ dahin gelangten, Bacon für das Genie zu erklären, will ich hier nicht auseinandersetzen*); daß ihre Spürkraft keine durchaus verwerfliche gewesen, darüber kann jetzt kein Zweifel mehr bestehen. Aber die Frage: „wer war der Verfasser der Bruchstücke?“ (oder wenn man will: der Dramen) blieb trotz all' jener Untersuchungen und Versuche unbeantwortet; und auch wir dürfen nicht hoffen, sie ohne weiteres jetzt schon beantworten zu können.

Von höchster Wichtigkeit ist es für die Frage, ob wir annehmen dürfen, daß der Original-Verfasser des „Novum-Organon“ und der Verfasser der Dramenbruchstücke eine Person gewesen. Ich glaube, wir dürfen dies unbedenklich behaupten und zwar gestützt auf die Tatsachen, daß

1. Bacon in beiden Fällen der Betrüger ist (was allein schon daraus zu ersehen, daß die Form des Betruges in beiden Fällen die gleiche ist);
2. die Kraft des Stils, die rücksichtslose Sicherheit des Ausdrucks, die Größe der Gesichtspunkte, die wir in den Bruchstücken des philosophischen Werkes bewundern müssen, sich in derselben Weise in den Dramenbruchstücken vorfinden;
3. dem materialistisch=philosophierenden Gelehrten ein materialistisch=philosophierender Dramatiker entspricht**);

*) Wen es reizt, der lese Morgans Buch „Der Shakespeare-Mythos“ (1885).

***) Vergewenwärtigen wir uns die Stellen im Hamlet:

„Denn die Natur, aufstrebend, nimmt nicht nur
An Größ' und Schnen zu; wie dieser Tempel wächst,
So wird der innre Dienst von Seel' und Geist
Auch weit mit ihm.“ (I. 3.)

4. der Beweis dafür vorliegt, daß Bacon zur selben Zeit in den Besitz des philosophischen Werkes und der Dramenbruchstücke gelangt ist. Denn es ist von mir nachgewiesen worden („Wer schrieb das *Novum-Organon*?“ S. 28), daß Bacon um 1586 das „*Novum-Organon*“ bereits besaß; und das Jahr 1586 wird für die Ankunft Shakespeares in London angenommen, weil aller Wahrscheinlichkeit nach 1587*) das erste Stück, das als ein Werk von Shakespeare galt, der „*Titus Andronicus*“, in London zur Aufführung gelangte. „*Titus Andronicus*“ aber besteht in derselben Weise aus um und umgewirbelten Bruchstücken, wie „*Troilus und Cressida*“, „*Coriolan*“ und die andern Dramen.

Ich glaube, daß jede einzelne dieser Tatsachen genügend ist, um uns davon zu überzeugen, daß Dramatiker und Philosoph eine Person

„Wir mästen alle andern Kreaturen, um uns zu mästen; und uns selbst mästen wir für Maden. Der fette König und der magre Bettler sind nur verschiedne Gerichte; zwei Schüsseln, aber für eine Tafel: Das ist das Ende vom Liede. — Jemand könnte mit dem Wurme fischen, der von einem König gegessen hat, und von dem Fisch essen, der den Wurm verzehrte. — Das mag Euch zeigen, wie ein König seinen Weg durch die Gedärme eines Bettlers nehmen kann.“ (IV. 3.)

„Ach, armer Yorik! — — Er hat mich tausendmal auf dem Rücken getragen, und jetzt, wie schaudert meiner Einbildungskraft davor; mir wird ganz übel. Hier hingen diese Lippen, die ich geküßt habe, ich weiß nicht, wie oft! — — Alles weggeschrumpft! — Zu was für schändlichen Bestimmungen wir kommen, Horatio! Warum sollte die Einbildungskraft nicht den edlen Staub Alexanders verfolgen können, bis sie ihn findet, wo er ein Spundloch verstopft? u.“ (V. 1.)

Zum Überschuß giebt sich der Dichter durch den Mund Hamlets noch als einen Propheten Lametries zu erkennen: „Der Deinige auf ewig, teuerstes Fräulein, solange diese Maschine ihm zugehört.“ (II. 2.)

Auch in „*Maß für Maß*“ hält der Herzog eine Rede über Tod und Leben; diese Betrachtung ist das einzig Echte in dem Stücke; und in ihr findet sich die Stelle:

„Du bist nicht du selbst;
Denn du bestehst aus tausenden von Körnern,
Aus Staub entsprossen.“ (III. 1.)

*) Näheres über diese Zeitbestimmung werde ich an einem andern Orte bringen.

sind. Aber auch ohne diese Beweismittel würden wir zu dem Schlusse gelangen müssen, daß das ganze, von Bacon verarbeitete Material aus einem Geiste geflossen; weil wir unmöglich annehmen dürfen, daß zu jener Zeit in England zwei Genie's lebten, die in gleicher Weise über die Menschheit hinausgewachsen waren, gleiche Anschauungen hegten und das gleiche Schicksal erlitten, von Niemand gekannt zu sein. Wäre dies der Fall gewesen, so stünden wir vor einem wirklichen Wunder; und ich setze bei meinen Lesern voraus, daß sie für Wunder unzugänglich sind.

Wenn wir aber einmal dahin gelangt sind, den „atheistischen“ Verfasser des „Novum-Organon“ für den wahrscheinlichen Verfasser der Dramenbruchstücke zu halten, so werden wir unwillkürlich zu einer andern, unsre Voraussetzung bekräftigenden Betrachtung hingeleitet. Es ist nämlich bemerkenswert, daß in London, und weit über Shakespeares Zeit hinaus, die stille Erinnerung an einen „Atheisten“ lebendig geblieben war; daß sie aber mit Marlowe in Beziehung gebracht wurde, dessen „Dramen“ in der That so fromm und unbedeutend sind (der „Faust“ nicht ausgenommen, der durchaus auf dem Boden des unerschütterten christlichen Glaubens steht), wie die Dramen seiner Zeitgenossen*). Nun hätte aber unmöglich eine solche Überlieferung erhalten bleiben können, wenn ihr nicht irgend eine Tatsächlichkeit zu

*) Ich habe im Laufe meiner Untersuchungen so vielfach den Namen Marlowes gebraucht, daß es wohl geboten ist, ein Paar kritische Worte über ihn und seine „Dramen“ zu sagen, um so mehr, als durch die Shakespeare-Gelehrten die seltsamsten Urtheile über diese durchaus veralteten und fast wertlosen Arbeiten, die kaum noch ein antiquarisches Interesse erwecken können, verbreitet worden, weil sie für ihren Raphael-Shakespeare eine Art von Peruginos brauchten. Wenn man bei dem einsichtigen Ulrici liest, daß „unter Marlowes Hand das Gewaltige zum Gewaltigen, das Ungewöhnliche zum Unnatürlichen, das Große und Erhabene zum Grotesken und Ungeheuren wurde,“ daß er „den vernichtenden Streit der Urelemente der menschlichen Natur, den blinden Kampf der heftigsten Affekte und Leidenschaften gegeneinander“ für „den Kern des Tragischen“ hielt, daß er es verstand „die inneren Seelenzustände, insbesondere die heftigen Gemütsbewegungen treffend und effektiv darzustellen“, so möchte man glauben, daß man es zum wenigsten mit einem englischen Grabbe zu tun habe; sieht man sich diesen „zum Tragischen besonders aufgelegten“ Meister aber wirklich an, so wird man nicht nur ganz andrer Meinung, sondern man argwöhnt auch, daß Herr Ulrici und die

Grunde gelegen. Ein „Atheist“ muß irgendwie und irgendwo Stoff zum Klatsch geliefert haben — und da wir während der ganzen zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts vergebens nach einem

andern „Kritiker“ diesen wie die übrigen „Vorgänger“ Shakespeares entweder gar nicht oder nur mit den Augen geprüft haben.

Zur Zeit als der große Geist lebte, welcher zugleich Dramatiker und Philosoph, Dichter und Forscher war, lag die Kunst in England, namentlich die schwierigste der Künste, die dramatische, tief im Argen. Einerseits die größten, unflätigsten Possen, welche den Theaterpöbel vor Vergnügen wiehern machten; andrerseits die fast- und kunstlosen Versuche poetisch angeregter junger Männer, die wohl das Gute wollten, aber nicht zu stande bringen konnten, weil sie trotz allem doch immer untergeordnete Köpfe waren. Zu diesen das Gute erstrebenden Talenten gehörte Christopher Marlowe, der 1564 in Canterbury geboren wurde, in Cambridge studierte, um 1583 nach London kam, hier einige seiner Stücke zur Aufführung brachte und 1593 im Zweikampfe starb. Seine Stücke gefielen in litterarischen Kreisen und mußten gefallen, da sie einerseits von den Possen des Tages abwichen, andrerseits nichts Bedeuten- des, Gefährliches, Respekteinflößendes an sich hatten, sodaß man sie getrost loben und ihren gebildeten, begabten Verfasser mit Seneka und Sophocles vergleichen konnte. Prüfen wir aber heute diese „Dramen“ ohne Vorurteil, so werden wir zu einem Urteil gelangen, welches das Lob der Zeitgenossen nicht nur nicht bestätigt, sondern ganz unbegreiflich erscheinen lassen könnte, wenn wir nicht wüßten, daß damals die Anschauungen der Gebildeten über Kunst und Poesie noch höchst unreif sein mußten, weil sie nur aus dürftiger Kenntniß der griechischen und römischen „Klassiker“, aber nicht aus dem lebendigen Verkehr mit einer ursprünglichen, zur Vollendung hinaufgeläuterten Kunst gewonnen waren. Heute müssen wir über diese „Dramen“ lächeln, welche die kindlichste Unschuld in Beziehung auf Kunstforderungen zur Voraussetzung haben; in denen Zeit und Ort keine Rolle spielen und von wirklichen Menschen keine Spur zu finden ist. Den Bösewichtern hängt immer der Zettel aus dem Munde („Nun will ich zeigen, daß ich Schlange mehr als Taube bin, das heißt, mehr Schurk' als Narr.“ — „Wir sind Beide Schurken.“ — „Sagt nun, ihr Menschen unterm Sonnenlicht, ward größte Falschheit jemals angericht?“ brüstet sich Barrabas und glaubt die ganze Schlaueit erschöpft zu haben, wenn er „keinen liebend, es mit beiden haltend“ es dahin bringt, daß beide Parteien, aufs geradewohl in die Fallen gehend, sich gegenseitig zerstören); die „Menschen“ enthüllen uns ihr Innerstes auf die bequemste Weise („Ich beb' im Innern, doch verstell' ich mich“) und bekümmern sich natürlich nie um das, was sie gesagt haben. Eduard z. B. wird von seinen Lords dazu gedrängt, daß er sich von seinem geliebten Gaveston trenne; da er für seine Krone fürchtet, so läßt er den Freund auch ziehn und gesteht ihm

andern „Altheisten“ als eben dem Verfasser des „Novum Organon“ suchen würden, so dürfen wir wohl annehmen, daß diese Überlieferung auf den Philosophen zurückzuführen ist, nach dem wir zu forschen

ausdrücklich: „Man raubt den Thron mir, schaff' ich dich nicht fort.“ Sobald Gaveston jedoch fort ist, trauert er laut und ruft: „Könnt' ich um meine Kron' ihn wieder haben, wollt' ich sie willig seinen Feinden geben, und Glück mir wünschen zu so teurem Kaufe.“

Die Späßmacherei spielt keine unbedeutende Rolle in diesen „Tragödien“. Wenn Ithamore Barrabas den Topf mit Reis als Abendbrod bringt, so bringt er ihm zugleich eine Schaufel. Wenn Barrabas den ersten Mönch erdrosselt hat und ihn nun mit Ithamore aufrichtet und auf seinen Stock sich stützen läßt, daß er für lebend gelten kann, so kommt der zweite Mönch, giebt dem Toten einen Schlag, sodaß er umfällt, und der unglückliche Bruder Jakobiner sich allen Ernstes für den Mörder hält. (Wir finden hier einen alten Bekannten wieder.) Derartige Scherze giebt es mehre bei Marlowe; sie bleiben jedoch immer liebenswürdig; wirkliche Roheiten, die selbst dem unverzärteltesten Geschmack Ekel erregen, platte Gemeinheiten und Unsauberkeiten, wie sie in den „humoristischen“ Partien der Shakespeare-Bacon-Kompositionen so zahlreich vorkommen, finden sich bei Marlowe niemals; und selbst wenn auch er gelegentlich eine „Lustdirne“ auftreten läßt, so zeigt er sich doch immer als der gebildete Mann, der seine Feder nicht zu Unflätereien herabwürdigt. Das Essen spielt in seinen Stücken wohl auch eine Rolle; aber auf zehn Fälle bei Shakespeare-Bacon („wann speisen wir?“) kommt bei ihm kaum ein Fall. Nach „toten Fingern“, „wilden Händen“ und ähnlichen Gliedmaßen suchen wir natürlich vergebens; nach ausgetretenen Augen ebenfalls. Das Äußerste dieser Art ist, daß er den König Eduard mit Schlammwasser einseifen und ihm den Bart abnehmen, oder im „Faust“ den Papst ein bißchen hänseln läßt, was alles durchaus dem kindlich-Spielerischen dieser Tragödienwelt gemäß ist. Wenn man aus der Welt Shakespeare-Bacons in die Welt Marlowes tritt, so fällt es auf, daß die Aufzüge durchweg auf ein geringes Maß von Scenen beschränkt sind; wodurch diese Stücke trotz aller Unwahrheit und Oberflächlichkeit äußerlich einen ruhigeren, geschlosseneren Eindruck machen, als die „romantischen“ Kunstwerke, welche die Welt so lange bewundert hat. Überhaupt ist an Marlowe eine bemerkenswerte Einfachheit in Handlung und Sprache immerhin zu rühmen, um so mehr, wenn wir an die Masse schier unverdaulichen Schwulstes denken, den die Tragödien Bacon's aufweisen.

Von eigentlicher Kunst, von irgend welcher Größe, von irgend welcher urwüchsigen, leidenschaftlichen Kraft ist dagegen, wie man nach den Aussagen Ulrichs fast argwöhnen könnte, in den Stücken Marlowes keine Spur zu finden. Die Ohnmächtigkeit und Gewöhnlichkeit des Dichters offenbaren sich am deutlichsten im „Faust“, der sich zu Goethes „Faust“ ungefähr verhält

haben; auf den Philosophen, der zugleich ein auferlesener Künstler war und zum ersten, bis auf den heutigen Tag einzigen Male das Drama in seiner vollendeten, Gemüt, Vernunft und reifen Geschmack befriedigenden Idealform schaffte*).

Sehr wahrscheinlich ist es, daß der einsam lebende Mann (der

wie ein Schaukelpferd zu einem Berberhengst. Alles ist kleinlich, kümmerlich, spielerisch, mittelmäßig; und nur der Poet schlägt zuweilen sein Auge auf:

„Bei Tage aber, wenn es geht ins Freie,
Daß meine Bagen ich als Nymphen kleiden,
Die Diener, ziegenfüßigen Satyrn gleich,
Seltsam verschlungen auf der Wildbahn tanzen.
Ein hübscher Knabe als Diana mag
Mit Haar, das golden durch die Flut sich zieht,
Mit Perleschnüren um die nackten Arme,
Und mit 'nem Delzweig spielen in den Händen,
Zu bergen, was das Männer Aug' ergöß',
Zuweilen sich in einer Quelle baden.
Daneben lugt Aktäon aus dem Haine,
Wird von der zorn'gen Göttin umgewandelt
In Hirschgestalt, flieht; doch der Hunde Wut
Reißt ihn darnieder und er scheint zu sterben.“

Der Künstler, welcher den III. Aufzug des „Cäsar“ schuf (ein Meisterwerk, welches dem hellgeistigen Voltaire Bewunderung abnötigte, wenn er auch von dem „betrunkenen Wilden“ aus nur zu guten Gründen nichts wissen wollte), kam aus einer ganz andern Welt und hatte mit Dichtern vom Schlage eines Marlowe gar nichts gemeinsam; eine Scene von ihm, ja einer seiner ehernen Sätze würde hingereicht haben, um die flachen Arbeiten Marlowes, Greenes und der andern in Grund und Boden zu drücken; vor der verstandesklaren Größe dieses Künstlers, der wie eine Wundererscheinung in jene Zeit geraten war, hätte ihnen allen schwindeln müssen.

Immerhin mag man Marlowe, in Beziehung auf jene rohen, unentwickelten Zeitverhältnisse, ein liebenswürdiges, zeitgemäßes Talent nennen, dem aber selbst ein Mann wie unser Sachs weit überlegen war, sowohl als Künstler, wie als ethische und kulturgeschichtlich bedeutsame Persönlichkeit.

*) Wenn ich sage: „zum einzigen Male“, so weiß ich sehr wohl, was ich sage; denn selbst Werke wie „Der Richter von Zalamea“ und „Donna Diana“ reichen doch, wie hoch sie auch stehen, nicht an die Pläne hinan, die jener Künstler zur Ausführung brachte. Unser H. v. Meist ist zu wenig reine, geisteshelle Natur; höchstens G. Büchner dürfte neben dem Engländer genannt werden; aber er ist leider nicht zur Reife gediehen. — Ich brauche wohl nicht zu erwähnen, daß ein Künstler, der 300 Jahre nach diesem Genius auf der Bahn seines Vorgängers weiterzuschreiten geneigt oder sich getrieben fühlen könnte, sowohl in der äußeren Form strengeres Maß zu halten, als auch

einige Zeit hindurch ebenfalls dem Theater als Schauspieler angehört haben dürfte) in irgend einer Weise durch seine Irreligiosität Ärgernis erregt hatte, und daß die Ungewöhnlichkeit des „Verbrechens“ die Massen beschäftigte, ohne daß der Name des „Verbrechers“ festgehalten wurde. Dann fiel Marlowe einem offenbar unsauberen Liebeshandel zum Opfer; und da Marlowes Name bekannt war, so verknüpfte der Volksmund das frühere Ereignis mit dem neueren, sodaß der „Atheist“ Marlowe in der Erinnerung haften blieb.

Wie es gekommen, daß der wirkliche „Atheist“ scheinbar so spurlos aus der Welt verschwinden konnte; wie es möglich war, daß gebildete Männer wie Nash, Greene, Marlowe, Meres und andere den Stratford Shakespeare für den Verfasser von Dramen halten konnten, die freilich, trotz mancher bewunderungswürdigen Einzelheiten (die vielleicht den „Kennern“ jener Zeit am wenigsten auffielen), so verworren und unsinnig wie nur möglich waren — das bleibt zunächst allerdings unbegreiflich*). Aber wenn wir dieser eigentümlichen Angelegenheit eine gründliche Untersuchung gewidmet haben werden, so dürfte sich das Rätsel auf eine ziemlich einfache Art lösen lassen.

Zu diesem Zwecke müssen wir jetzt noch den „Sonetten“ unsere Aufmerksamkeit schenken. In diesen Gedichten finden wir bekanntlich die allerpersönlichsten Empfindungen und Betrachtungen des Dichters aufgezeichnet; sie liefern uns die einzigen greifbaren Anhaltspunkte für die Ergründung seines eigentlichsten Wesens; und sie werden uns daher am sichersten durch das Dunkel dieses Geheimnisses, durch die labyrinthischen Irrgänge des Shakespeare-Mythus leiten.

Die brennend gewordene Frage: „Wer ist der Genius?“ mit wenigen Worten zu beantworten ist leider unratsam; wir müssen uns die Antwort etwas kosten lassen. Aber nachdem wir einen so weiten und beschwerlichen Weg gewandelt sind, brauchen wir vor der kleinen Wanderung, die uns jetzt noch bevorsteht, nicht zurückzuschrecken.

in Wählung und Behandlung der Stoffe nach andern, dem Bewußtsein unsrer Zeit entsprechenden Grundsätzen zu verfahren haben würde.

*) Bekannt ist nur, daß Greene den Stratford des „Federnraubes“ verdächtigte; er mußte also wohl aus persönlichem Verkehr die Überzeugung gewonnen haben, daß Shakespeare überhaupt solcher Leistungen nicht fähig war. Da Shakespeare sich offenbar einer dicken Haut erfreute, so schloß das Gerücht nach und nach ein.

Anhang.

Hamlet.

Ein Fragment.

Alle Rechte bleiben vorbehalten.

Erster Aufzug.

Erste Scene.

Ein Staatszimmer im Schlosse.

Der König, die Königin, Hamlet, Polonius, Laertes, Voltimand, Cornelius, Herren vom Hofe und Gefolge treten auf.

König.

Wiewohl von Hamlets Tod, des werten Bruders,
Noch das Gedächtnis frisch, und ob es unserm Herzen
Zu trauern ziemte, und dem ganzen Reich,
In eine Stirn des Grames sich zu falten:
So weit hat Urtheil die Natur bekämpft,
Daß wir mit weisem Kummer sein gedenken,
Zugleich mit der Erinnerung an uns selbst.
Wir haben also unsre weiland Schwester,
Jetzt unsre Königin, die herrschende
Besitzerin*) dieses kriegerischen Staats,
Mit unterdrückter Freude, so zu sagen,
Mit einem heitern, einem nassen Auge,
Mit Leichenjubel und mit Hochzeitklage,
In gleichen Schalen wägend Leid und Lust,
Zur Eh' genommen; haben auch hierin
Nicht eurer bessern Weisheit widerstrebt,
Die frei uns beigestimmt. — Für alles Dank!
Nun wißt ihr, hat der junge Fortinbras
Aus Minderschätzung unsers Werts und denkend,
Durch unsers teuren sel'gen Bruders Tod
Sei unser Staat verrenkt und aus den Fugen:
Gestügt auf diesen Traum von seinem Vorteil,
Mit Botschaft uns zu plagen nicht ermangelt

*) „Th'imperial jointress.“

Um Wiedergebung jener Länderei'n,
Rechtskräftig eingebüßt von seinem Vater
An unsern tapfern Bruder. — So viel von ihm;
Nun von uns selbst und eurer Herberufung.
So lautet das Geschäft: wir schreiben hier
An Norweg, Ohm des jungen Fortinbras,
Der schwach, bettlägrig, kaum von diesem Anschlag
Des Neffen hört, desselben fernern Gang
Hierin zu hemmen; sintemal die Werbung,
Bestand und Zahl der Truppen, alles doch
Aus seinem Volk geschieht; und senden nun,
Euch, wahrer Voltimand, und Euch, Cornelius,
Mit diesem Gruß zum alten Norweg hin;
Euch keine weitre Vollmacht übergebend,
Zu handeln mit dem König, als das Maß
Der hier erörterten Artikel zuläßt.
Lebt wohl, und Eil' empfehle euren Eifer!

Cornelius und Voltimand.

Hier, wie in allem wollen wir ihn zeigen.

König.

Wir zweifeln nicht daran. Lebt herzlich wohl!

(Voltimand und Cornelius ab.)

Und nun, Laertes, sagt, was bringt Ihr uns!
Ihr nanntet ein Gesuch: was ist's, Laertes?
Ihr könnt nicht von Vernunft dem Dänen reden
Und Euer Wort verlieren*). Kannst du bitten,
Was ich nicht gern gewährt', eh' du's verlangst?
Der Kopf ist nicht dem Herzen mehr verwandt,
Die Hand dem Munde dienstgefäll'ger nicht,
Als Dänmarks Tron es deinem Vater ist.
Was wünschest du, Laertes?

Laertes.

Hoher Herr,

Bergünstigung, nach Frankreich rückzukehren,

*) Im Original ebenso unverständlich:

„You cannot speak of reason to the Dane
And lose your voice.“

Soll es heißen: „Ihr könnt über vernünftige Dinge mit mir sprechen, ohne befürchten zu müssen, daß Ihr Eure Worte an mich verschwendet?“ Aber auch das gäbe hier keinen rechten Sinn.

Woher ich zwar nach Dänmark willig kam,
Bei Eurer Krönung meine Pflicht zu leisten;
Doch nun, gesteh' ich, da die Pflicht erfüllt,
Strebt mein Gedank' und Wunsch nach Frankreich hin
Und neigt sich Eurer gnädigen Erlaubnis.

König.

Erlaubt's der Vater Euch? — Was sagt Polonius?

Polonius.

Er hat, mein Fürst, die zögernde Erlaubnis
Mir durch beharrlich Bitten abgedrungen,
Daß ich zuletzt auf seinen Wunsch das Siegel
Der schwierigen Bewilligung gedrückt.
Ich bitt' Euch, gebt Erlaubnis ihm, zu gehn.

König.

Nimm deine günst'ge Stunde: Zeit sei dein;
Kraft deiner Gaben nuz' sie nach Lust! —
Doch nun, mein Neffe Hamlet und mein Sohn —

Hamlet (beiseite).

Mehr als verwandt und weniger als befreundet.

König.

Wie, hängen stets noch Wolken über Euch?

Hamlet.

Daß nicht mein Fürst, ich habe zu viel Sonne.

Königin.

Wirf, guter Hamlet, ab die nächt'ge Farbe
Und laß dein Aug' als Freund auf Dänmark sehn.
Such nicht beständig mit gesenkten Wimpern
Nach deinem edlen Vater in dem Staub.
Du weißt, es ist gemein: was lebt, muß sterben
(Und Ew'ges nach der Zeitlichkeit erwerben.)*

Hamlet.

Ja, gnäd'ge Frau, es ist gemein.

*) „Passing through nature to eternity“; dieses „durch die Natur zur Ewigkeit Gehen“ ist offenbar ein Zusatz des Bearbeiters; Schlegel benutzte die Beile zu einem Reimvers, und es ist möglich, daß sie dafür auch im Original gelten sollte, obschon „die“ und „eternity“ nicht auf einander reimen. Übrigens wird durch diesen Zusatz der Antwort Hamlets das Epigrammatische geraubt.

Königin.

Nun wohl,
Weshwegen scheint es so besonders dir?

Hamlet.

Scheint, gnäd'ge Frau? Nein: ist; mir gilt kein „scheint“.
Nicht bloß mein düst'rer Mantel, gute Mutter,
Die Tracht von ernstem Schwarz, wie es gebräuchlich;
Noch stürmisch Seufzen mit erzwungnem Atem;
Auch nicht im Auge das ergieb'ge Raß,
Nicht des Gesichtes trauernde Geberde
Samt aller Sitte, Art, Gestalt des Grames
Kann wahr mich geben; dieses freilich scheint:
Es sind Geberden, die man spielen könnte.
Was über allen Schein, trag' ich in mir;
All dies ist nur des Kummers Kleid und Bier.

König.

Es ist gar lieb und Eurem Herzen rühmlich, Hamlet,
Dem Vater diese Trauerpflicht zu leisten.
Doch wißt, auch Eurem Vater starb ein Vater;
Dem seiner, und der Nachgelassne soll,
Nach kindlicher Verpflichtung, ein'ge Zeit
Die Leichentrauer halten. Doch zu beharren
In eigenwill'gen Klagen, ist das Tun
Ruchlosen Starrsinns; ist unmännlich Leid;
(Zeigt einen Willen, der dem Himmel trotzt,
Ein unverschanztes Herz und wild Gemüt;
Zeigt blöden, ungelehrigen Verstand.) *)
Wobon man weiß, es muß sein, was gewöhnlich
Wie das für unsern Sinn Alltäglichsste,
Weshwegen das in mürr'schem Widerstande
Sich so zu Herzen nehmen? Pfui! es ist (Vergeh'n
Am Himmel, ist Vergeh'n an dem Toten,)**)

*) Es ist sehr wahrscheinlich, daß diese drei Verse von dem Bearbeiter herrühren.

***) Im Original giebt sich diese Stelle ganz deutlich als ein Zusatz:

„Take it to heart? Fie! 'tis a fault to heaven,
A fault against the dead, a fault to nature.“

Der Vers hieß ursprünglich:

„Take it to heart? Fie! 'tis a fault to nature.“

Die Hinweisung auf den Toten ist eine Nothet; denn das Trauern über seinen Tod zeugt ja eben davon, wie teuer der Tote dem Trauernden gewesen. Die Hinweisung auf den Himmel aber hat hier gar keinen Sinn, da nachher

Vergehn an der Natur; vor der Vernunft
Höchst töricht, deren allgemeine Predigt
Der Väter Tod ist, und die immer rief
Vom ersten Leichnam bis zum heut verstorbenen:
„Dies muß so sein.“ Wir bitten, werft zu Boden
Dies unfruchtbare Leid und denkt von uns
Als einem Vater; denn die Welt soll wissen,
Daß Ihr an unserm Thron der Nächste seid,
Und mit nicht minder Überschwang der Liebe,
Als seinem Sohn der liebste Vater widmet,
Bin ich Euch zugetan. Was Eure Rückkehr
Zur hohen Schul' in Wittenberg betrifft,
So widerspricht sie höchlich unserm Wunsch,
Und wir ersuchen Euch, beliebt zu bleiben
Hier in dem milden Scheine unsres Auges,
Als unser erster Hofmann, Neffe, Sohn.

Königin.

Laß deine Mutter fehl nicht bitten, Hamlet:
Ich bitte, bleib bei uns, geh nicht nach Wittenberg.

Hamlet.

Ich will Euch gern gehorchen, gnäd'ge Frau.

König.

Wohl, das ist eine liebe, schöne Antwort.
Seid, wie wir selbst, in Dänmark! — Kommt, Gemahlin!
Dies will'ge, freundliche Nachgeben Hamlets
Sigt lächelnd um mein Herz; und dem zu Ehren
Soll das Geschütz heut jeden frohen Trunk,
Den Dänmark ausbringt, an die Wolken tragen,
Und wenn der König anklingt, soll der Himmel
Nachdröhnen ird'schem Donner. — Kommt mit mir!

(König, Königin, Laertes und Gefolge ab.)*

Hamlet.

O, schmelze doch dies allzu feste Fleisch,
Berging' und löst' in einen Tau sich auf! —**)

nur von der Natur und von der Vernunft als Gerichtsbarkeit die Rede ist.
Der Zusatz war auch hier nur dem frommen Bearbeiter ein Bedürfnis.

*) Diese ganze Scene ist in der „ersten Quarto“ (1803) unfertig und im Einzelnen verstellt.

***) Hier wurden die bekannten Verse eingeschaltet:

„Oder hätte nicht der Ew'ge sein Gebot
Gerichtet gegen Selbstmord! O Gott! o Gott!“

Wir kennen den Christen!

Wie ekel, schaal und flach und unersprießlich
Scheint mir das ganze Treiben dieser Welt!
Pfui! pfui darüber! 's ist ein wüster Garten,
In dem der Samen wuchernd aufschießt. Wesen,
Gemein und böshaft von Natur, besitzen
Ihn ganz allein*). O, dazu muß' es kommen!
Zwei Mond' erst tot! — nein, nicht so viel, nicht zwei;
Solch trefflicher Monarch! der neben diesem
ApoU bei einem Satyr! so meine Mutter liebend,
Daß er des Himmels Winde nicht zu rauh
Ihr Antlitz ließ berühren. Himmel und Erde!
Muß ich gedenken? Ging sie doch an ihm,
Als stieg' das Wachstum ihrer Lust mit dem,
Was ihre Kost war. Und doch in einem Mond —
Laßt mich's nicht denken! — Schwachheit, dein Nam' ist Weib! —
Ein kurzer Mond; bevor die Schuh' verbraucht,
Darin sie meines Vaters Leiche folgte,
Wie Niobe, ganz Tränen — sie, ja sie;
O Himmel! würd' ein Tier, das nicht Vernunft hat,
Doch länger trauern. — Meinem Ohm vermählt,
Dem Bruder meines Vaters, doch ihm ähnlich,
Wie ich dem Hercules: in einem Mond!
Bevor das Salz höchst frevelhafter Tränen
Der wunden Augen Röte noch verließ,
War sie vermählt! — O schöne Gast, so rasch
Zu ein blutschänderisches Bett zu stürzen!
Es ist nicht, und wird auch nimmer gut.
Doch brich, mein Herz! denn schweigen muß mein Mund.

Zweite Scene.

Im Hause des Polonius.

Hamlet und Ophelia.

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

*) „'tis an unweeded garden
Tat grows to seed; things rank and gross in nature
Possess it merely.“

— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —*)

Laertes tritt auf.

Laertes.

Mein Reisegut ist eingeschifft. Leb wohl!
Und, Schwester, wenn die Winde günstig sind
Und Schiffsgelait sich findet, (Schlaf nicht**), laß
Von dir mich hören.

Ophelia.

Zweifelst du daran?

Laertes.

Was Hamlet angeht und sein Liebesgetändel,
So nimm's als Laune, als ein Spiel des Bluts;
Ein Weilchen in der Jugend der Natur,
Frühzeitig, nicht beständig — süß, nicht dauernd,
Nur Duft und Labfal eines Augenblicks:
Nichts weiter.

Ophelia.

Weiter nichts?

Laertes.

Nur dafür halt es!

Denn die Natur, aufstrebend, nimmt nicht bloß
An Größ' und Sehnen zu; wie dieser Tempel wächst,
So wird der innre Dienst von Seel' und Geist
Auch weit mit ihm.***) Er liebt dich jetzt vielleicht;

*) Ich nehme an, daß hier die Liebeszene, die eine Notwendigkeit ist, sich abspielt hat. Nachdem Hamlet abgegangen, wird Ophelia einen Monolog gesprochen haben, um dem Neuaustretenden die Bahn frei zu machen.

***) Dieses „do not sleep“ ist doch sehr seltsam.

***) Ich kann mich des Zweifels nicht erwehren, ob diese Worte, welche Laertes als einen materialistisch philosophierenden jungen Mann kennzeichnen, wirklich ursprünglich für ihn bestimmt gewesen, da sie vielmehr Hamlet zugehören scheinen. Obenein wollen sie hier nicht recht passen; denn sie sagen, daß Hamlet (der doch schon ein erwachsener Mensch ist) ebenso geistig aus seiner jetzigen Sphäre hinauswachsen dürfte, wie körperlich; während nachher nur von dem Zwange die Rede ist, welche sein Stand ihm auferlegen wird.

Kein Arg und kein Betrug besleckt bis jetzt
 Die Tugend seines Willens, doch befürchte,
 Bei seinem Rang gehört sein Will' ihm nicht.
 Er selbst ist der Geburt ja untertan.
 Er kann nicht, wie geringe Leute tun,
 Für sich auslesen; denn an seiner Wahl
 Hängt Sicherheit und Heil des ganzen Staats.
 Deshalb muß seine Wahl beschränket sein
 Vom Beifall und der Stimme jenes Körpers,
 Von welchem er das Haupt. *) Wenn er nun sagt, er liebt dich,
 Geziemt es deiner Klugheit, ihm zu glauben,
 So weit er nach besonderm Recht und Stand
 Tat geben kann dem Wort; daß heißt, nicht weiter,
 Als Dänemarks gesamte Stimme geht.
 Bedenk, was deine Ehre leiden kann,
 Wenn du zu gläubig seinem Liebe lauschest,
 (Dein Herz verlierst und deinen keuschen Schatz
 Vor seinem ungestümen Dringen öffnest.) **)
 Fürcht es, Ophelia! fürcht es, liebe Schwester,
 Und halte dich im Hintergrund der Neigung,
 (Fern von dem Schuß und Anfall der Begier: **)
 Das scheueste Mädchen ist verschwendriß noch,
 Wenn sie dem Monde ihren Reiz enthüllt.
 Selbst Tugend nicht entgeht Verläumdertüden,
 Es nagt der Wurm des Frühlings Kinder an,
 Zu oft noch eh' die Knospe sich erschließt,
 Und in der Früh' und frischem Tau der Jugend
 Ist gift'ger Anhauch am gefährlichsten.
 Sei denn behutsam! Furcht giebt Sicherheit,
 Auch ohne Feind hat Jugend innern Streit. ***)

Auch der vorhergehende Vers hat etwas Verdächtiges: „No more.“ — „No more but so?“ — „Think it no more.“ — Wie wenn es ursprünglich gelautet: „No more.“ — „No more?“ — „Perhaps he loves you now“ —?

*) Man versteht nicht, welche Stellung Hamlet eigentlich einnimmt. Nach dieser Schilderung wäre er Kronprinz oder gar König (das Haupt); aber er selbst sagt ja, daß der Oheim ihn um seine Rechte verkürzt habe. Und wäre ein etwaiger Sohn des Claudius nicht Kronprinz? Die Stelle giebt zu denken.

**) Auch diese unzarte Wendung dürfte ein Zusatz des Bearbeiters sein.

***) Die ganze Stelle klingt im Munde des Laertes ein wenig befremdend; sie würde sich viel besser für den Vater eignen; und Polonius hat sie vielleicht auch sprechen sollen.

Ophelia.

Ich will den Sinn so guter Lehr' bewahren
Als Wächter meiner Brust:*)

Laertes.

Da kommt mein Vater.**)

Polonius tritt auf.

Zwiefacher Segen ist ein zwiefach Heil:
Der Zufall lächelt einem zweiten Abschied.

Polonius.

Noch hier, Laertes? Ei, ei! an Bord, an Bord!
Der Wind sitzt in dem Nacken deines Segels,
Und man verlangt dich. Hier mein Segen mit dir —
(Indem er dem Laertes die Hand aufs Haupt legt.)
Und diese Regeln präg in dein Gedächtnis:
Gieb den Gedanken, die du hegst, nicht Zunge,
Noch einem ungebührlichen die Tat.
Leutfelig sei, doch keineswegs gemein,
Dem Freund, der dein und dessen Wahl erprobt,
Mit eh'rnen Reifen klammr' ihn an dein Herz.
Doch härte deine Hand nicht durch Begrüßung
Von jedem neugeheckten Bruder. Hüte dich,
In Händel zu geraten; bist du drin,
Führ sie, daß sich dein Feind vor dir mag hüten.
Dein Ohr leih Jedem, Wen'gen deine Stimme;
Nimm Rat von allen, aber spar dein Urteil.
Die Kleidung kostbar, wie's dein Beutel kann,
Doch nicht ins Grillenhaft; reich, nicht bunt:
Denn es verkündet oft die Tracht den Mann,
Und die vom ersten Rang und Stand in Frankreich
Sind darin ausgesucht und edler Sitte.
Kein Vorgesetzter sei und auch Verleiher nicht;
Sich und den Freund verliert das Darlehn oft,
Und Vorgesetzter stumpft der Wirtschaft Spitze ab.
Dies über alles: sei dir selber treu,
Und daraus folgt, so wie die Nacht dem Tage,
Du kannst nicht falsch sein gegen irgend wen.
Leb wohl! mein Segen fördre dies an dir!

*) Hier folgt eine Ermahnung Ophelias an den Bruder, in der sie ihm ebenfalls mit ungarten Wendungen dient und gar von „frechen, lockren Wollüstlingen“ redet, sie ist ohne Zweifel unecht und paßt keinesfalls in den Mund einer Ophelia.

***) Ist er nicht „unser Vater“?

Laertes.

In Ehrerbietung nehm' ich Abschied, Herr.

Polonius.

Dich ruft die Zeit! geh, deine Diener warten.

Laertes.

Leb wohl, Ophelia, und gedenk an das,
Was ich dir sagte!

Ophelia.

Es ist in mein Gedächtnis fest verschlossen,
Und du sollst selbst dazu den Schlüssel führen.

Laertes (zu Vater und Schwester).

Lebt wohl! (ab.)

Polonius.

Was ist's, Ophelia, das er dir gesagt?

Ophelia.

Wenn Ihr erlaubt, vom Prinzen Hamlet war's.

Polonius.

Ha, wohl bedacht!

Ich höre, daß er dir seit kurzem oft
Vertraute Zeit geschenkt und daß du selbst
Mit deinem Zutritt sehr bereit und frei warst.
Wenn dem so ist — und so erzählt man mir's,
Und das als Warnung zwar — muß ich dir sagen,
Daß du dich selber nicht so klar verstehst,
Als meiner Tochter ziemt und deiner Ehre.
Was giebt es zwischen euch? sag mir die Wahrheit!

Ophelia.

Er hat seit kurzem mir, und mehr als einmal,
Anträge seiner Zuneigung gemacht.

Polonius.

Wah, Zuneigung! Du sprichst wie junges Blut,
In solchen Fährlichkeiten unbewandert.
Und glaubst du den Anträgen, wie du's nennst?

Ophelia.

Ich weiß nicht, Vater, was ich denken soll?

Polonius.

So hör's denn: denk, du seist ein dummes Ding,
Daß du für bar Anträge hast genommen,

Die ohn' Ertrag sind. Mein, betrag dich klüger,
Sonst (um das arme Wort nicht tot zu hegen)
Trägt deine Narrheit noch dir Schaden ein.

Ophelia.

Er hat mit seiner Lieb' in mich gedrungen
In aller Ehr' und Sitte.

Polonius.

Ja, Sitte magst du's nennen: geh mir, geh!

Ophelia.

Und hat sein Wort beglaubigt, lieber Vater,
Beinah durch jeden heil'gen Schwur des Himmels.

Polonius.

Ja, Sprengel für die Drosseln!*) Weiß ich doch,
Wenn das Blut kocht, wie das Gemüt der Zunge
Freigebig Schwüre leiht. Dies Lodern, Tochter,
Mehr leuchtend als erwärmend, und erloschen
Selbst im Versprechen, während es geschieht,
Nimm keineswegs für Feuer. Von nun an farge
Mit deiner jungfräulichen Gegenwart
Ein wenig mehr; schätz deine Unterhaltung
Zu hoch, um auf Befehl bereit zu sein.
Und was Prinz Hamlet angeht, trau ihm so:
Er sei noch jung und habe freiern Spielraum,

*) Die Stelle hat etwas Verdächtiges. Im Original fällt sie obenein ganz aus dem Rhythmus:

„In honourable fashion“ —.

„Ay, fashion you may call't; go to, go to.“

„And hath given countenance to his speech, mylord.“

Auch der „fromme (heilige) Schwur des Himmels“ deutet auf eine uns wohlbekannte Hand; denn man kann allenfalls im Hinblick auf den Himmel schwören, oder dem Himmel einen Schwur leisten; aber einen „Schwur des Himmels“ zu leisten, ist eine Unmöglichkeit, oder vielmehr ein Unsinn. Entweder ist die Stelle verdorben worden oder sie ist gar nicht vorhanden gewesen, sodaß es ursprünglich gelautet haben könnte: „In honourable fashion.“ — „I do know etc.“ — Ob der größte lebende Dramatiker Deutschlands (ich spreche von Herrn von Wildenbruch) wohl seinen schönen „Schwur des Schwurs“ (Marlow) aus diesem „Schwur des Himmels“ gewonnen haben mag? Da er seinen Shakespeare so gründlich studiert hat, daß er selbst ein Shakespeare wurde, so ist es wahrscheinlich.

Als dir vergönnt mag werden. Kurz, Ophelia,
 Trau seinen Schwüren nicht: denn sie sind Kuppler,
 Nicht von der Farbe ihrer äußern Tracht,
 Fürsprecher sündlicher Gesuche bloß,
 Die fromme, heilige Gelübde heucheln,
 Um besser zu berücken. Eins für Alles:
 Du sollst mir, grad' heraus, von Stund' an so
 Die Muße keines Augenblicks vergeuden,
 Daß du Gespräche pflögest mit Prinz Hamlet.
 Sieh zu, ich sag' dir's; geh nun deines Weges!

Ophelia.

Ich will gehorchen, Vater*).

(Weide ab.)

*) Ich habe diese ganze Scene hier, bis auf einige Verse, unverkürzt wiedergegeben; ich glaube jedoch, daß wir allen Grund haben, sie uns recht genau anzusehn, ehe wir weiterstreiten.

Betrachten wir zunächst die erste Hälfte, in der sich's um Laertes handelt. Laertes ist bekanntlich aus Paris zu den Krönungsfeierlichkeiten herübergekommen und reist jetzt wieder dorthin zurück; aber was für Umstände werden gemacht! Er spricht davon, daß „all sein Reisegut eingeschifft“ ist, hält der Schwester lange Moralpredigten und empfängt vom Vater umständliche Lebensregeln, gleich, als ginge er zum erstenmal in die weite Welt. Verläßt dieser Laertes nicht wirklich zum erstenmal das Vaterhaus? Stimmt diese Art des Abschieds zur Lage, in der sich Laertes befindet? Nicht im entferntesten! — Und nun denke man an jene spätere Scene, wo Polonius den Reinhold nach Paris sendet, um Erkundigungen über Laertes einzuziehn! Sie schwebt vollständig in der Luft, hat mit dem Stück nicht das Geringste zu schaffen und wäre nur zu dulden, wenn sie irgendwie für die Handlung gebraucht würde. Aber wir sehen ebensowenig Laertes in Paris, als wir jemals wieder von Reinhold etwas hören.

Und die zweite Hälfte der Scene? Allerdings ist von der Neigung Hamlets zu Ophelia die Rede; aber wie die Stellung Hamlets vorhin von Laertes nicht der Wirklichkeit entsprechend geschildert wird, so entspricht auch das, was hier von Polonius gesagt wird, schwerlich der Wirklichkeit. Man denke: Hamlet befindet sich seit Wochen in tiefster Trauer; und nun wird von ihm gesagt, daß er Ophelien „seit kurzem oft vertraute Zeit geschenkt“, daß er wie ein Seladon mit ihr geschäkert; daß „sein Blut gekocht“ u. dgl. m. — Hat das alles einen Sinn? Ich gestehe ganz offen, daß ich, wenn ich nicht jeden Schein von Übereilung und Ehrfurchtslosigkeit vermeiden wollte, diese Scene unbedenklich ausscheiden würde; denn sie hat, meiner festen Überzeugung nach und, wie ich denke, einleuchtend für jeden Unbefangenen, mit der Tragödie gar nichts zu schaffen. Sie trägt so offenkundig ihre Zugehörigkeit zu einem

Dritte Scene.

Ein Zimmer Hamlets.

Hamlet (allein).

Sein oder Nichtsein — Dieses die Frage:
Ob's edler im Gemüt, die Pfeil' und Schleudern
Des wütenden Geschicks erdulden, oder
Sich rüstend gegen ein Gewühl von Plagen,
Durch Widerstand sie enden. Sterben — schlafen —
Nichts weiter! — und zu wissen, daß ein Schlaf
Das Herzweh und die tausend Stöße endet,
Die unsers Fleisches Erbteil — 's ist ein Ziel,
Aufs innigste zu wünschen. Sterben — schlafen —
Schlafen! Vielleicht auch träumen! — Ja, da liegt's:
Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen,
Wenn wir dies wilde Treiben überwunden,
Das macht bedenklich uns; das ist die Rücksicht,
Die Elend läßt zu hohen Jahren kommen:
Denn wer ertrüg' der Zeiten Spott und Geißel,
Des Mächt'gen Druck, des Stolzen Mißhandlungen,
Verschmähter Liebe Pein, des Rechtes Aufschub,
Den Übermut der Ämter und die Schmach,
Die Unwert schweigendem Verdienst erweist,
Wenn er sich selbst in Ruhstand sehen könnte
Mit einem bloßen Dolch? Wer trüge Lasten
Und stöhnt' und schwigte unter Lebensmüh'?
Nur daß die Furcht vor etwas nach dem Tode —
Das unentdeckte Land, von dessen Grenze
Kein Wanderer wiederverehrt — den Willen irrt,
Daß wir die Übel, die wir haben, lieber
Ertragen, als zu Unbekannten fliehn.

andern Plane zur Schau (ich habe schon davon in meiner kritischen Untersuchung gesprochen), daß man blind sein müßte, wenn man es nicht sähe. Der Hamlet, der in dieser Scene geschildert wird, ist kein Hamlet, sondern ein gefährlicher, kronprinzlicher Don Juan. — Das Geschick, mit dem diese fremde Scene hier eingefügt ist, bleibt immerhin anerkennenswert; denn es gehört wirklich ein scharfer Blick und sehr viel Überlegung dazu, um die Fälschung zu erkennen. Was die Tragödie (als politisches Drama gedacht) gewinnen müßte, wenn diese breiten Familienscenen ausgeschlossen werden dürften, braucht nicht nachgewiesen zu werden. Jetzt füllen sie die erste Hälfte des Stückes und nehmen der politischen Handlung den Raum, sich zu entfalten.

So macht Erwägung Memmen aus uns allen;
Der bür't'gen Farbe der Entschlossenheit
Wird des Gedankens Blässe angekränfelt;
Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren so der Handlung Namen. — *)

(Fanfaren und Kanonenschüsse hinter der Scene.)

— — — — —
— — — — —

Horatio tritt auf.

Horatio.

Heil Eurer Hoheit!

Hamlet.

Horatio — wenn ich nicht mich selbst vergesse.

Horatio.

Ja, Prinz, und Euer armer Diener stets.

Hamlet.

Mein guter Freund — so nenn' ich dich fortan —
Du bist grad ein so wahrer Mann, Horatio,
Als je mein Umgang einem mich verbrüdert.

Horatio.

Mein bester Prinz —

Hamlet.

Nein, glaub nicht, daß ich schmeichle.
Seit mein vereinsamt Herz **) die Herrin war

*) Bekanntlich giebt das uns vorliegende Stück diesen Monolog erst in III. 1., unmittelbar vor der Unterhaltung mit Ophelia, die ich in II. 1. hineinverlege. Dieser Monolog wird aber einmal ganz offenbar aus derselben Stimmung herausgesprochen, wie der erste: „O schmölze doch dies allzufeste Fleisch“; dann aber hat er auch nur jetzt noch, solange Hamlet sich im Zustande verzehrenden Brütens befindet, einen Sinn. Sobald Hamlets Gedanken die Richtung auf das nehmen, was den Inhalt der Tragödie bildet, werden sie unbegreiflich. Daher ist es auch gekommen, daß man den Monolog an der Stelle, wo er steht, häufig als etwas Ungehöriges empfunden. Ich selbst war lange der Meinung, er sei gar nicht in Beziehung auf das Stück gedichtet, sondern als einzelnes Gedicht verfaßt und nachträglich eingeschaltet worden.

**) Im Original steht: „Since my dear soul“; da es abgeschmackt wäre, wenn Hamlet von seiner „teuren Seele“ spräche, so nehme ich an, daß hier ein Druckfehler vorliegt, daß es „dearn soul“ heißen sollte. Das würde dann auch sehr gut zu dem Wesen Hamlets passen; denn wir dürfen annehmen,

Von ihrer Wahl und Menschen unterschied,
Hat sie dich auserkoren. Denn du warst,
Als littst du nichts, indem du Alles littest:
Ein Mann, der Stöß' und Gaben vom Geschick
Mit gleichem Dank genommen: und gesegnet,
Weß Blut und Urteil sich so gut vermischt,
Daß er zur Pseife nicht Fortunen dient,
Den Ton zu spielen, den ihr Finger greift.
Gebt mir den Mann, den seine Leidenschaft
Nicht macht zum Sklaven, und ich will ihn hegen
Im Herzensgrund, ja in des Herzens Herzen,
Wie ich dich hege*). — — — —
Doch traun, was treibt dich her von Wittenberg?

Horatio.

Ein müßiggängerischer Gang, mein Prinz.

Hamlet.

Das möcht' ich Euren Feind nicht sagen hören;
Noch sollt Ihr meinem Ohr den Zwang antun,

daß dieser edle Jüngling sich immer einsam gefühlt haben wird, daß selbst sein von ihm verehrter Vater ihm wenig Anteil gewährt haben kann. Daß ich „soul“ mit „Herz“ übersehe, wird zu entschuldigen sein. — Die unmittelbar vorhergehenden, von mir unterdrückten Verse:

„Was für Beförderung hofft' ich wohl von dir,
Der keine Kent' als seinen muntern Geist,
Um sich zu nähren und zu kleiden, hat?
Weswegen doch dem Armen schmeicheln? Nein
Die Honiggunge lecke dumme Pracht,
Es beuge sich des Knie's gelenke Angel,
Wo Kriecherei Gewinn bringt. Hör mich an!“

haben im Munde Hamlets gar keinen Sinn; sie sind offenbar ein Herzenserguß des Bearbeiters, der ein Virtuose in der Kunst des Schmeicheln's war und sehr gut wußte, „wo Kriecherei Gewinn bringt“; sie können aber auch von irgendwo anders hergenommen worden sein.

*) Diese 15 Verse befinden sich in III. 2. unsres Stückes, wo sie aber ganz unmotiviert auftreten. Die Ökonomie des Dramas verlangt jedoch, daß solche Erklärungen, welche das Verhältnis zweier Personen zu einander darlegen, da stattfinden, wo diese Personen zum erstenmale zusammengeführt werden. Übrigens ergibt sich die Zusammengehörigkeit dieser Stücke ganz von selbst. Natürlich wird bei der Verschneidung auch einiges unter den Tisch gefallen sein.

Daß Euer eignes Zeugniß gegen Euch
Ihm giltig wär'. Ich weiß, Ihr geht nicht müßig.
Doch was ist Eu'r Geschäft in Helsingör?
(Ihr sollt noch trinken lernen, eh' Ihr reist)*).

Horatio.

Ich kam zu Eures Vaters Leichenseier.

Hamlet.

Ich bitte, spotte meiner nicht, mein Schulfreund;
Du kamst gewiß zu meiner Mutter Hochzeit.

Horatio.

Fürwahr, mein Prinz, sie folgte schnell darauf.

Hamlet.

Wirtschaft, Horatio! Wirtschaft! Das Gebächne
Vom Leichenschmaus gab kalte Hochzeitsschüsseln.

— — — — —
— — — — —
(Erneuerte Fanfaren und Kanonenschüsse hinter der Scene.)

Horatio.

Was bedeutet das, mein Prinz?

Hamlet.

Nun freilich wohl:
Doch meines Dünkens (bin ich eingeboren
Und drin erzogen schon) ist's ein Gebrauch,
Wovon der Bruch mehr ehrt, als die Befolgung.
Dies schwindelköp'ge Bechen macht verrufen
Bei andern Völkern uns in Ost und West;
Man schilt uns Säufer, hängt an unsre Namen
Ein schmutzig Beiwort; und fürwahr, es nimmt
Von unsern Taten, noch so groß verrichtet,
Den Kern und Inhalt unsers Wertes weg.
So geht es oft mit einzeln Menschen auch,
Daß sie durch ein Naturmal, das sie schändet,
Als etwa von Geburt (worin sie schuldlos,
Weil die Natur nicht ihren Ursprung wählt),

*) Diese Fragen sind eigentlich befremdend und erinnern ein wenig an die Aufforderung Coriolans an Mutter und Weib, vor dem Scheiden noch einen tüchtigen Schluck zu nehmen. (S. 73.)

Ein Übermaß in ihres Blutes Mischung,
Das Dämm' und Schanzen der Vernunft oft einbricht,
Auch wohl durch Angewöhnung, die zu sehr
Den Schein gefäll'ger Sitten überrostet —
Daß diese Menschen, sag' ich, welche so
Von Einem Fehler das Gepräge tragen
(Sei's Farbe der Natur, sei's Fleck des Zufalls),
Und wären ihre Tugenden so rein,
Wie Gnade sonst, so zahllos, wie ein Mensch
Sie tragen mag: in dem gemeinen Tadel
Steckt der besondere Fehl sie doch mit an;
Der Gran von Schlechtem zieht des edlen Wertes
Gehalt herab in seine eigne Schmach*).

— — — — —
— — — — —
Mein Vater — mich dünkt, ich sehe meinen Vater.

Horatio.

Wo, mein Prinz?

Hamlet.

In meines Geistes Aug', Horatio.

Horatio.

Ich sah ihn einst, er war ein wahrer König.

Hamlet.

Er war ein Mann, nehmt Alles nur in Allem:
Ich werde nimmer seinesgleichen sehn.

— — — — —
— — — — —
— — — — — **)

*) Diese Stelle befindet sich im Original in I. 4. unmittelbar vor Erscheinen des Geistes; daß sie von dem Original-Dichter herrührt ist zweifellos; ich habe sie daher hier mitaufgenommen, obschon ich nicht umhin kann, zu glauben, daß sie gar nicht in unsre Tragödie hineingehört, sondern in eine der „Historien“.

**) Den Abschluß des Aufzuges bildete jedenfalls, nachdem sich die Freunde über ihre Verdachtsgründe ausgesprochen, die Hinweisung Hamlets auf die von ihm zu spielende Brutus-Rolle. Ich habe schon an anderer Stelle ausgeführt, warum die entsprechende Stelle in unserm Stück (I. 5.) nicht hierherpaßt. — Was sonst aus den Szenen, in denen der „Geist“ eine Rolle spielt, für unsre Tragödie gerettet werden könnte, weiß ich nicht, ob auch manche

Zweiter Aufzug.

Erste Scene.

In einer Galerie des Schlosses.

Hamlet und Ophelia. *)

Ophelia.

Mein Prinz, wie geht es Euch seit so viel Tagen?

Hamlet.

Ich dank' Euch untertänig: wohl.

Ophelia.

Mein Prinz, ich hab' von Euch noch Angedenken,
Die ich schon längst begehrt zurückzugeben;
Ich bitt' Euch, nehmt sie jezo!

Hamlet.

Nein, ich nicht;
Ich gab Euch niemals was.

Stelle dazu reizt, sie dem Schöpfer der echten Teile zuzuschreiben, so namentlich die folgende, welche ich hier herausheben will:

„Ja, von der Tafel der Erinnerung will ich
Weglöschen alle törichten Geschichten,
Aus Büchern alle Sprüche, alle Bilder,
Die Spuren des Vergangnen, welche da
Die Jugend einschrieb und Beobachtung*);
Und dein Gebot soll leben ganz allein
Im Buche meines Hirnes, unvermischt
Mit minder würd'gen Dingen: ja, beim Himmel! —
O höchst verderblich und verrätrisch Weib!
O Schurke! lächelnder, verdammtter Schurke! —
Schreibtafel her! Ich muß mir's niederschreiben,
Daß einer lächeln kann, und immer lächeln,
Und doch ein Schurke sein; zum wenigsten
Weiß ich gewiß, in Dänmark kann's so sein.“

*) Übertreibungen, welche auf einen unreifen, aber doch schon den zukünftigen Meister verratenden Dichter schließen lassen könnten.

*) Möglichensfalls ging eine Unterhaltung zwischen dem König und der Königin über die seit einiger Zeit beobachtete Verwandlung Hamlets voraus.

Ophelia.

Mein teurer Prinz, Ihr wißt gar wohl, Ihr tatet's,
Und Worte süßen Hauchs dabei, die reicher
Die Dinge machten. Da ihr Duft dahin,
Nehmt dies zurück: dem edleren Gemüte
Verarmt die Gabe mit des Gebers Güte.
Hier, gnäd'ger Herr!

Hamlet.

Ha ha! Seid Ihr tugendhaft?

Ophelia.

Gnädiger Herr?

Hamlet.

Seid Ihr schön?

Ophelia.

Was meint Eure Hoheit?

Hamlet.

Daß, wenn Ihr tugendhaft und schön seid, Eure Tugend keinen Verkehr
mit Eurer Schönheit pflegen darf.

Ophelia.

Könnte Schönheit wohl bessern Umgang haben, mein Prinz, als mit der
Tugend?

Hamlet.

Ja freilich: denn die Macht der Schönheit wird eher die Tugend in eine
Kupplerin verwandeln, als die Kraft der Tugend die Schönheit sich ähnlich
machen kann. Dies war ehedem paradox, aber nun bestätigt es die Zeit. Ich
liebte dich einst.

Ophelia.

In der Tat, mein Prinz, Ihr machtet mich's glauben.

Hamlet.

Du hättest mir nicht glauben sollen: denn Tugend kann sich unserm alten
Stamm nicht so einimpfen, daß wir nicht einen Geschmack von ihm behalten
sollten. Ich liebte dich nicht.

Ophelia.

Um so mehr wurde ich betrogen.

Hamlet.

Geh in ein Kloster! Warum wolltest du Sünder zur Welt bringen? Ich
bin selbst leidlich tugendhaft; dennoch könnt' ich mich solcher Dinge anklagen,
daß es besser wäre, meine Mutter hätte mich nicht geboren. Ich bin sehr

stolz, rachsüchtig, ehrgeizig; mir stehn mehr Vergehungen zu Dienst, als ich Gedanken habe, sie zu hegen; Einbildungskraft, ihnen Gestalt zu geben; oder Zeit, sie auszuführen. Wozu sollen solche Gesellen wie ich zwischen Himmel und Erde herumkriechen? Wir sind ausgemachte Schurken, alle: trau keinem von uns! Geh deines Wegs zum Kloster! Wo ist dein Vater?

Ophelia.

Zu Hause, gnädiger Herr.

Hamlet.

Laß die Thür hinter ihm abschließen, damit er den Narren nirgend anders spiele, als in seinem eignen Hause. Leb wohl!

Ophelia.

O hilf ihm, güt'ger Himmel!

Hamlet.

Wenn du heiratest, so gebe ich dir diesen Fluch zur Aussteuer: sei so keusch wie Eis, so rein wie Schnee, du wirst der Verleumdung nicht entgehn. Geh in ein Kloster! leb wohl! Oder willst du durchaus heiraten, nimm einen Narren; denn gescheite Männer wissen allzugut, was ihr für Ungeheuer aus ihnen macht. In ein Kloster geh! und das schleunig. Leb wohl!

Ophelia.

Himmliche Mächte, stellt ihn wieder her!

Hamlet.

Ich weiß auch mit euren Malereien Bescheid, recht gut. Gott hat euch ein Gesicht gegeben, und ihr macht euch ein andres; ihr tänzelt, ihr trippelt und ihr lispelt und gebt Gottes Kreaturen verhunzte Namen und stellt euch aus Leichtfertigkeit unwissend. Gehet mir! nichts weiter davon! es hat mich toll gemacht. Ich sage, wir wollen nichts mehr vom Heiraten wissen: wer schon verheiratet ist, Alle außer Einem, soll das Leben behalten; die Übrigen sollen bleiben, wie sie sind. In ein Kloster geh! (216.)

Ophelia.

O, welch ein edler Geist ist hier zerstört!
Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung,
Der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
Das Merkziel der Betrachter: ganz, ganz hin!
Und ich, der Frau'n elendeste und ärmste,
Die seiner Schwüre Honig sog, ich sehe
Die edle, hochgebietende Vernunft*),

*) Der hier unmittelbar sich anschließende Vers: „Like sweet bells jangled, out of tune and harsh“ ist wohl nur ein Zusatz des Bearbeiters;

Dies hohe Bild *), die Züge blühnder Jugend
Durch Schwärmerei zerrüttet **); weh mir, wehe,
Daß ich sah, was ich sah, und sehe, was ich sehe!

Polonius tritt auf.

Polonius.

Wie nun, Ophelia, was giebt's?

Ophelia.

Ach, lieber Herr, ich bin so sehr erschreckt!

Polonius.

Wodurch, ins Himmels Namen?

Ophelia.

Prinz Hamlet —

Polonius.

— — — — — — — — — —
— — — — — — — — — —

Ophelia.

Er fand mich einsam wandelnd in der Galerie,
Kam auf mich zu mit wildverstörtem Blick ***)
— — — — — mit aufgerissnem Wams,
Kein Hut auf seinem Kopf, die Strümpfe schmutzig
Und losgebunden auf den Knöcheln hängend;
Bleich wie sein Hemde, schlotternd mit den Knie'n;

denn der Original-Künstler hat seine Ophelia schwerlich eine „wie verstimmte süße Glocken mißtönende“ Vernunft wollen sehen lassen; zudem sind die Worte ganz überflüssig.

*) „That unmatched form“ — dies unerreichte Vorbild.

**) Es ist ein feiner Zug, daß auch Ophelia, wie späterhin die Königin „ecstasy“ sagt statt „madness“ dessen sich die Männer bedienen.

***) Der Leser wird diese beiden Verse vergebens in unsrem Stücke suchen; sie stammen aus der — „ersten Quarto“. Offenbar hatte der Bearbeiter sie im Original gefunden und in der Eile stehen lassen. Da er nun aber die hier geschilderte Scene in den III. Aufzug verlegt hatte, so konnte er Ophelia jetzt nicht von der „Galerie“ sprechen lassen; daher schnitt er später diese Überbleibsel fort und setzte aufs Geratewohl etwas Andres hin: „Als ich in meinem Zimmer näht', auf einmal Prinz Hamlet“ — und damit bricht er ab. Leider ist dieser abgebrochne Satz hier nicht nur nicht am Plage; er widerspricht auch den Worten Ophelias weiter unten, daß sie Hamlet, wie der Vater es befohlen, den Zutritt in ihr Zimmer geweigert. Wenn Hamlet nach wie vor ohne weiteres in ihr Zimmer treten konnte, so brauchte Polonius nicht zu glauben, daß Hamlet wegen verschmähter Liebe den Verstand verloren.

Mit einem Blick, von Jammer so erfüllt,
Als wär' er aus der Hölle losgelassen,
Um Gräuel kund zu tun — so tritt er vor mich.

Polonius.

Berrückt aus Liebe?

Ophelia.

Herr, ich weiß es nicht;
Alein ich fürcht' es wahrlich.

Polonius.

Und was sagt' er?

Ophelia.

Er griff mich bei der Hand und hielt mich fest,
Dann lehnt' er sich zurück, so lang sein Arm;
Und mit der andern Hand so überm Auge,
Betrachtet' er so prüfend mein Gesicht,
Als wollt' er's zeichnen. Lange stand er so;
Zulezt ein wenig schüttelnd meine Hand
Und dreimal hin und her den Kopf so wägend,
Holt' er solch einen bangen, tiefen Seufzer,
Als sollt' er seinen ganzen Bau zertrümmern
Und endigen sein Dasein. Dies getan,
Läßt er mich gehn; und über seine Schultern
Den Kopf zurückgedreht, schien er den Weg
Zu finden ohne seine Augen; denn
Er ging zur Thür hinaus ohn' ihre Hilfe
Und wandte bis zulezt ihr Licht auf mich *).

Polonius.

Komm mit mir, komm; ich will den König suchen.
Dies ist die wahre Schwärmerei der Liebe,
Die, ungestüm von Art, sich selbst zerstört
Und leitet zu verzweifeltsten Entschlüssen
So oft als irgend eine Leidenschaft,
Die unterm Mond uns quält. Es tut mir leid —
Sag, gabst du ihm seit kurzem harte Worte?

*) Wenn hier Ophelia nichts davon sagt, daß Hamlet mit ihr gesprochen, so darf das jedenfalls nicht zu wörtlich verstanden werden; denn Hamlet hat einestheils unehrerbietig von Polonius, andernteils Worte gesprochen, die ein sittsames Mädchen nicht gerade wird wiederholen wollen. Die Schilderung, die sie von seiner Abschiedsgeberde macht, würde aber vorzüglich zu den letzten Worten Hamlets, überhaupt zu seinem ganzen Verhalten passen.

Ophelia.

Mein, bester Vater; nur wie Ihr befehlt,
Wies ich die Briefe ab und weigert' ihm
Den Zutritt.

Polonius.

Das hat ihn verrückt gemacht.
Es tut mir leid, daß ich mit besserem Urtheil
Ihn nicht beachtet. Ich sorgt', er tändle nur
Und wolle dich verderben; doch verdammt mein Argwohn!
Uns Alten ist's so eigen, wie es scheint,
Mit unsrer Meinung übers Ziel zu gehn,
Als häufig bei dem jungen Volk der Mangel
An Vorsicht ist. Gehn wir zum König, komm!
Dies muß berichtet werden. *)

(Sie gehen ab.)

Zweite Scene.

Ein Zimmer im Schlosse.

Der König, die Königin, Rosenkranz, Gölldenstern und Gefolge treten auf.

König.

Willkommen, Rosenkranz und Gölldenstern!
Wir wünschten nicht nur sehulich euch zu seh'n,
Auch das Bedürfnis eurer Dienste trieb
Uns zu der eil'gen Sendung an. Ihr hörtet
Von der Verwandlung Hamlets schon: so nenn' ich's,
Weil nicht der äußre, noch der innre Mensch
Dem gleicht, was er war. Was sonst es ist,
Als seines Vaters Tod, das ihn so weit
Von dem Verständniß seiner selbst gebracht,
Kann ich nicht ahnen. Ich ersuch' euch beide =
Da ihr von Kindheit auf mit ihm erzogen

*) Ich kann mich nicht dazu entschließen, die unübersetzbaren Schwere-
fälligkeiten: „which, being kept close, might move more grief to hide than
hate to utter love“ dem Originalkünstler zuzuschreiben; jedenfalls weiß ich
mit den Worten „kept close, to hide“ nichts anzufangen. Zwar wimmelt die
ganze poetische Litteratur des Elisabethanischen Zeitalters von Pleonasmen
dieser Art, und am Ende könnte auch unser Dichter gelegentlich gestrauchelt sein;
aber er ist sonst als Dramatiker und Stilist so vollständig über seine Zeit
hinausgewachsen, daß ich ihm solche Dilettantismen nicht ohne weiteres zuer-
kennen möchte.

Und seiner Laun' und Jugend nahesteht —
Ihr wollet hier an unserm Hof verweilen
Auf ein'ge Zeit, um ihn durch euren Umgang
In Lustbarkeit zu ziehn und zu erspähn,
So weit der Anlaß auf die Spur euch bringt,
Ob irgend was, uns unbekannt, ihn drückt,
Das, offenbart, zu heilen wir vermöchten.

Königin.

Ihr lieben Herrn, er hat euch oft genannt.
Ich weiß gewiß, es giebt nicht andre Zwei,
An denen er so hängt. Wenn's euch beliebt,
Uns so viel guten Willen zu erweisen:
Daß ihr bei uns hier eine Weile zubringt,
Zu unsrer Hoffnung Vorschub und Gewinn,
So wollen wir euch den Besuch belohnen,
Wie es sich ziemt für eines Königs Dank.

Rosenkranz.

Es stände Euren Majestäten zu,
Nach herrschaftlichen Rechten über uns
Mehr zu gebieten, nach gestrengem Willen,
Als zu ersuchen.

Güldenstern.

Wir gehorchen beide
Und bieten uns hier an, nach besten Kräften
Zu Euren Füßen unsern Dienst zu legen,
So wie's befohlen.

König.

Dank, Rosenkranz und lieber Güldenstern!

Königin.

Dank, Güldenstern und lieber Rosenkranz!
Besucht doch unverzüglich meinen Sohn,
Der nur zu sehr verwandelt. Geh' wer mit
Und bring' die Herren hin, wo Hamlet ist!

Güldenstern.

Der Himmel mach' ihm unsre Gegenwart
Und unser Tun gefällig und ersprießlich!

Königin.

So sei es, Amen!*)

(Rosenkranz, Gildenstern und einige aus dem Gefolge ab.)

Polonius und Ophelia treten auf.

Polonius.

Mein König, die Gesandten sind von Norweg
Froh wieder heimgekehrt.

König.

Du wardest stets der Vater guter Zeitung.

Vollimand und Cornelius treten auf.

König.

Willkommen, liebe Freunde! — Vollimand,
Sagt, was Ihr bringt von unserm Bruder Norweg.

Vollimand.

Erwiderung der schönsten Grüß' und Wünsche.
Auf unser erstes sandt' er aus und hemmte
Die Werbungen des Messen, die er hielt
Für Zurüstungen gegen den Polacken;
Doch näher untersucht, fand er, sie gingen
Auf Eure Hoheit wirklich. Drob gekränkt,
Daß seine Krankheit, seines Alters Schwäche
So hintergangen sei, legt' er Verhaft
Auf Fortinbras, worauf sich dieser stellt,
Verweis' empfängt von Norweg und zuletzt
Vor seinem Oheim schwört, nie mehr die Waffen
Zu führen gegen Eure Majestät.
Der alte Norweg, hoch erfreut hierüber,
Giebt ihm dreitausend Kronen Jahrgehalt
Und seine Vollmacht, gegen den Polacken
Die so geworbnen Truppen zu gebrauchen;
Nebst dem Gesuch, des weitern hier erklärt,
Ihr wollt geruhn, für dieses Unternehmen
Durch Eu'r Gebiet den Durchzug zu gestatten,
Mit solcherlei Gewähr und Einräumung,
Als abgefaßt hier steht.**)

*) Die Abfertigung der beiden Postleute hat etwas Übereiltes an sich und rührt vermutlich in dieser Fassung gar nicht von dem Original-Dichter her.

**) Man brachte wohl, wie anspruchsvoll auf das Fortinbras-Motiv vorbereitet wird, ohne daß dieses Motiv im Stücke irgendwie zur Bedeutung gelangt.

König.

Es dünkt uns gut;

Wir wollen bei gelegner Zeit es lesen,
Antworten und bedenken dies Geschäft.

Zugleich habt Dank für wohlgenommne Müh';
(Geht auszuruhn, wir schmausen heut zusammen.)*

Willkommen mir zu Haus! (Boltimand und Cornelius ab.)

— — — — —
— — — — —

Polonius.

Nicht wahr? Ja, seid versichert, bester Herr,
Ich weihe meine Pflicht, wie meine Seele,
Erst meinem Gott, dann meinem gnäd'gen König.
Und jeho denk' ich (oder dies Gehirn
Sagt auf der Klugheit Fährte nicht so sicher,
Als es wohl pflegte), daß ich ausgefunden,
Was eigentlich an Hamlets Wahnwitz Schuld.

König.

O, davon spricht: das wünsch' ich sehr zu hören.

Polonius.

Mein Fürst und gnäd'ge Frau, hier zu erörtern,
Was Majestät ist, was Ergebenheit,
Warum Tag — Tag; Nacht — Nacht; die Zeit — die Zeit:
Das hieße, Nacht und Tag und Zeit verschwenden.
Weil Kürze denn des Wises Seele ist,
Weitschweifigkeit der Leib und äußre Bierrat,
Fass' ich mich kurz. Eu'r edler Sohn ist toll;
Toll nenn' ich's: denn worin besteht die Tollheit,
Als daß man gar nichts anders ist als toll?
Doch das mag sein.

Königin.

Mehr Inhalt, wen'ger Kunst!

Polonius.

Auf Ehr' ich brauche nicht die mindste Kunst.
Toll ist er, das ist wahr; wahr ist's, 's ist schade;
Und schade, daß es wahr ist. Doch dies ist
'Ne törichte Figur: sie fahre wohl,
Denn ich will ohne Kunst zu Werke gehn.
Toll nehmen wir ihn also; nun ist übrig
Daß wir den Grund erspähn von dem Effekt,
Nein, richtiger, den Grund von dem Defekt;

*) Bedenklich.

Denn dieser Defektiv-Effekt hat Grund.
So steht's nun, und der Sache Stand ist dies:
Erwägt! (Er zieht ein Papier aus der Tasche.)
Ich hab' 'ne Tochter, hab' sie, weil sie mein;
Die mir aus schuldigem Gehorsam, seht,
Dies hier gegeben; schließt und ratet nun.

(Er liest ab.) „An die himmlische und den Abgott meiner Seele, die liebreizende Ophelia“ — Das ist eine schlechte Redensart, eine gemeine Redensart; liebreizend ist eine gemeine Redensart. Aber hört nur weiter: „An ihren trefflichen zarten Busen diese Beilen“ u. s. w.

Königin.

Hat Hamlet dies an sie geschickt?

Polonius.

Geduld nur, gnäd'ge Frau, ich meld' Euch alles.

(Er liest.) „Bezweifle, daß die Sterne Feuer,
Die Sonne nicht am Himmel ruht,*
Daß Lüge sei der Wahrheit Steuer.
Nur zweifle nicht an meiner Liebesglut.“

O liebe Ophelia, es gelingt mir schlecht mit dem Silbenmaße; ich besitze die Kunst nicht, meine Seufzer zu messen; aber daß ich dich bestens liebe, o Allerbeste, das glaube mir. Leb wohl!

Der Deinige auf ewig, teuerstes Fräulein, so lange diese
Maschine ihm zugehört. Hamlet.“

Dies hat mir meine Tochter schuld'germaßen
Gezeigt, und überdies sein dringend Werben,
Wie sich's nach Zeit und Weis' und Ort begab,
Mir vor das Ohr gebracht.

König.

Allein wie nahm

Sie seine Liebe auf?

*) Diese Verse, namentlich das „Doubt that the sun doth move“ sind sehr beachtenswert; sie beweisen, daß der Dichter sich das copernikanische Welt-system zu eigen gemacht hatte. Ich betone das, weil man geglaubt hat, daß jener Vers dafür spreche, daß der Dichter ein Gegner dieses Systemes gewesen sei. Diese Verse (die auf eine frühere Scene zwischen Hamlet und Ophelia hinzudeuten scheinen, auf eine Unterhaltung, ähnlich der, welche Faust einmal mit Gretchen führt) sagen doch offenbar dieses: Bezweifle lieber dasjenige, was, wenn du es glaubtest, ein unberechtigtes Glauben wäre: Denn die Sterne sind nicht Feuer (Lichter) wie der alte Glaube lehrt, sondern Weltkörper, die Sonne bewegt sich nicht, sondern sie steht still; die Wahrheit ist keine Lügnerin, weil sie sonst nicht Wahrheit wäre — also alle diese Meinungen bezweifle, aber zweifle nicht daran, daß ich dich liebe.

Polonius.

Was denket Ihr von mir?

König.

Daß Ihr ein Mann von Treu' und Ehre seid.

Polonius.

Gern möcht' ich's zeigen. Doch was dächtet Ihr,
Hätt' ich gesehn, wie diese heiße Liebe
Sich anspann (und ich merkt' es, müßt Ihr wissen,
Eh' meine Tochter mir's gesagt), was dächtet
Ihr, oder meine teure Majestät,
Eu'r königlich Gemahl, hätt' ich dabei
Brieftasche oder Schreibepult gespielt,
Hätt' ich mein Herz verschlossen, still und stumm,
Und müßig dieser Liebe zugesehnt?
Was dächtet Ihr? Nein, ich ging rund heraus
Und red'te so zu meinem jungen Fräulein;
„Prinz Hamlet ist ein Fürst, zu hoch für dich;
Dies darf nicht sein;“ und dann schrieb ich ihr vor,
Daß sie vor seinem Umgang sich verschlösse,
Nicht Botsen zuließ', Pfänder nicht empfinde.*)
Drauf machte sie sich meinen Rat zu Nutz,
Und er, verstoßen (um es kurz zu machen),
Fiel in 'ne Traurigkeit, dann in ein Fasten,
Drauf in ein Wachen, dann in eine Schwäche,
Dann in Berstreuung, und durch solche Stufen
In die Berrücktheit, die ihn jetzt verwirrt
Und sämmtlich uns betrübt.

König (zur Königin).

Denkt Ihr, dies sei's?

Königin.

Es kann wohl sein; sehr möglich.

Polonius (zum König).

Habt Ihr's schon je erlebt, das möcht' ich wissen,
Daß ich mit Zuversicht gesagt: „So ist's“,
Wenn es sich anders fand?

*) Alles dieses entspricht jener Unterhaltung im I. 2. Ich fühle mich außer stande, hier klar zu sehen. Daß eine Mahnung Polonius' an die Tochter im I. Aufzug an ihrer Stelle sein würde, ist begreiflich; aber sie müßte dann anders gehalten sein.

König.

Nicht, daß ich wüßte.

Polonius

(indem er auf seinen Kopf und Schulter zeigt).

Trennt dieß von dem, wenn's anders sich verhält.
Wenn eine Spur mich leitet, will ich finden,
Wo Wahrheit steckt, und steckte sie auch recht
Im Mittelpunkte. Wenn er sie nicht liebt*)
Und dadurch nicht um die Vernunft gekommen,
So laßt mich nicht mehr Staatsbeamter sein,
Laßt mich den Acker bauen und Knechte halten.

— — — — —
— — — — —

Hamlet kommt lesend.

Königin.

Seht, wie der Arme traurig kommt und liest!

Polonius.

Geht, ich ersuch' Euch, beide fort von hier!
Ich mache gleich mich an ihn. O, erlaubt!

(König und Königin ab.)

(Zu Hamlet.) Wie geht es meinem besten Prinzen Hamlet?

Hamlet.

Gut, dem Himmel sei Dank!

Polonius.

Kennt Ihr mich, gnäd'ger Herr?

Hamlet.

Vollkommen. Ihr seid ein Fischhändler?

Polonius.

Das nun eben nicht, mein Prinz.

Hamlet.

So wollt' ich, daß Ihr ein so ehrlicher Mann wärt.

*) Ich habe hier die Stelle fortlassen lassen, in der die Begegnung zwischen Hamlet und Ophelia (III. 1), über die wir bereits hinausgelangt sind, angedeutet wird. Da jene Scene künstlerisch und aus Gründen des Anstandes unmöglich ist, so muß auch diese Stelle eingeschoben sein. In Wahrheit bilden auch die, jetzt auseinandergerissenen Worte: „Within the centre“ und „if he love her not“ einen vollen Vers.

Polonius.

Ehrlich, mein Prinz?

Hamlet.

Ja, Herr, ehrlich sein heißt, wie es in dieser Welt her geht, ein Auserwählter unter Behntausenden sein.

Polonius.

Sehr wahr, mein Prinz.

Hamlet.

Denn wenn die Sonne Maden in einem toten Hund ausbrütet; eine Gottheit, die Nas kühlt — habt Ihr eine Tochter?

Polonius.

Ja, mein Prinz.

Hamlet.

Laßt sie nicht in der Sonne gehn. Empfänglichkeit ist ein Segen: aber da Eure Tochter empfangen könnte, — seht Euch vor, Freund.

Polonius.

Wie meint Ihr das? (Beiseite.) Immer auf meine Tochter angespielt. Und doch kannte er mich zuerst nicht; er sagte, ich wäre ein Fischhändler. Es ist weit mit ihm gekommen, sehr weit! und wahrlich, in meiner Jugend brachte mich die Liebe auch in große Drangsale, fast so schlimm wie ihn. Ich will ihn wieder anreden. (Laut.) Was leset Ihr, mein Prinz?

Hamlet.

Worte, Worte, Worte.

Polonius.

Aber wovon handelt es?

Hamlet.

Wer handelt?

Polonius.

Ich meine, was in dem Buche steht, mein Prinz.

Hamlet.

Berleumdungen, Herr: denn der satirische Schuft da sagt, daß alte Männer graue Härte haben; daß ihre Gesichter runzlicht sind; daß ihnen zäher Ambra und Harz aus den Augen trieft; daß sie einen überflüssigen Mangel an Witz und daneben sehr kraftlose Tenden haben. Ob ich nun gleich von allem diesem inniglich und festiglich überzeugt bin, so halte ich es doch nicht für billig, es so zu Papier zu bringen; denn Ihr selbst, Herr, würdet so alt werden wie ich, wenn Ihr wie ein Krebs rückwärts gehen könntet.

Polonius (beiseite).

Ist dies schon Tollheit, hat es doch Methode. (Laut.) Wollt Ihr nicht aus der Luft gehn, Prinz?

Hamlet.

In mein Grab?

Polonius.

Ja, das wäre wirklich aus der Luft. (Beiseite.) Wie treffend manchmal seine Antworten sind! Dies ist ein Glück, das die Tollheit oft hat, womit es der Vernunft und dem gesunden Sinne nicht so gut gelingen könnte. (Ich will ihn verlassen und sogleich darauf denken, eine Zusammenkunft zwischen ihm und meiner Tochter zu veranstalten.)* (Laut.) Mein gnädigster Herr, ich will ehrerbietigst meinen Abschied von Euch nehmen.

Hamlet.

Ihr könnt nichts von mir nehmen, Herr, das ich lieber fahren ließe — bis auf mein Leben, bis auf mein Leben.

Polonius.

Lebt wohl, mein Prinz!

Hamlet.

Die langweiligen alten Narren.

— — — — — (Hamlet ab.)

Der König tritt hervor.

König.

Aus Liebe? Nein, sein Gang geht dahin nicht;
Und was er sprach, obwohl ein wenig wüßt,
War nicht wie Wahnsinn. Ihm liegt was im Gemüt,
Worüber seine Schwermut brütend sitzt;
Und, wie ich sorge, wird die Ausgeburt
Gefährlich sein. Um dem zuvorzukommen,
Hab' ich's mit schleuniger Entschliebung so
Mir abgefaßt. Er soll in Eil' nach England,
Den Rückstand des Tributes einzufordern.
Vielleicht vertreibt die See, die neuen Länder,
Sammt wandelbaren Gegenständen ihm
Dies Etwas, das in seinem Herzen steckt,
Worauf sein Kopf beständig hinarbeitend
Ihn so sich selbst entzieht. Was dünket Euch?

*) Diese nochmalige Hinweisung auf eine Zusammenkunft der Liebenden ist auch für den Plan des uns überlieferten Stückes zwecklos, da die Hinweisung bereits deutlich erfolgt ist; für den von mir angenommenen Plan hat sie natürlich keinen Sinn. Ob die nächstfolgenden Sätze hierher gehören, lasse ich unentschieden.

Polonius.

Es wird ihm wohl tun; aber dennoch glaub' ich,
Der Ursprung und Beginn von seinem Gram
Sei unerhörte Liebe. —

— — — — —
— — — — —

Dritte Scene.

Hamlet, Rosenkranz und Gildenstern.

— — — — —
— — — — —

Gildenstern.

Verehrter Prinz —

Rosenkranz.

Mein teurer Prinz —

Hamlet.

Meine trefflichen guten Freunde! Was machst du, Gildenstern? — Ah,
Rosenkranz! — Gute Bursche, wie geht's euch?

Rosenkranz.

Wie mittelmäß'gen Söhnen dieser Erde.

Gildenstern.

Glücklich, weil wir nicht übergücklich sind; wir sind der Knopf nicht auf
Fortunas Mühe.

Hamlet.

Noch die Sohlen ihrer Schuhe?

Rosenkranz.

Auch das nicht, gnäd'ger Herr.

Hamlet.

Ihr wohnt also in der Gegend ihres Gürtels, oder im Mittelpunkte ihrer
Gunst?

Gildenstern.

Ja wirklich, wir sind mit ihr vertraut.

Hamlet.

Im Schoße des Glücks? O, sehr wahr! sie ist eine Meze. Was giebt
es Neues?

Rosenkranz.

Nichts, mein Prinz, außer daß die Welt ehrlich geworden ist.

Hamlet.

So steht der jüngste Tag bevor; aber Eure Neuigkeit ist nicht wahr.
Laßt mich Euch näher befragen: worin habt ihr, meine guten Freunde, es bei
Fortunen versehen, daß sie euch hieher ins Gefängnis schießt?

Gildenstern.

Ins Gefängnis, mein Prinz?

Hamlet.

Dänemark ist ein Gefängnis.

Rosenkranz.

So ist die Welt auch eins.

Hamlet.

Ein stattliches, worin es viele Verschlüge, Lächer und Kerker giebt. Dänemark ist einer der schlimmsten.

Rosenkranz.

Wir denken nicht so davon, mein Prinz.

Hamlet.

Nun, so ist es keiner für Euch, denn an sich ist nichts weder gut noch böse; das Denken macht es erst dazu. Für mich ist es ein Gefängnis.

Rosenkranz.

Nun, so macht es Euer Ehrgeiz dazu; es ist zu eng für Euren Geist.

Hamlet.

O Gott, ich könnte in eine Nußschale eingesperrt sein und mich für einen König von unermesslichem Gebiete halten, wenn nur meine bösen Träume nicht wären.

Güldenstern.

Diese Träume sind in der That Ehrgeiz; denn das eigentliche Wesen des Ehrgeizes ist nur der Schatten eines Traumes.

Hamlet.

Ein Traum ist selbst nur ein Schatten.

Rosenkranz.

Freilich, und mir scheint der Ehrgeiz von so lustiger und loser Beschaffenheit, daß er nur der Schatten eines Schattens ist.

Hamlet.

So sind also unsre Bettler Körper, und unsre Monarchen und gespreizten Helden der Bettler Schatten. Sollen wir an den Hof? Denn mein Seel', ich weiß nicht zu rasonnieren.

Rosenkranz und Güldenstern.

Wir sind beide zu Euren Diensten.

Hamlet.

Nichts dergleichen, ich will euch nicht zu meinen übrigen Dienern rechnen; denn, um wie ein ehrlicher Mann mit euch zu reden: mein Gefolge ist abscheulich. Aber um auf der ebenen Heerstraße der Freundschaft zu bleiben, was macht ihr in Helsingör?

Rosenkranz.

Wir wollten Euch besuchen, nichts anders.

Hamlet.

Ich Bettler, der ich bin, sogar an Dank bin ich arm. Aber ich danke euch, und gewiß, liebe Freunde, mein Dank ist um einen Heller zu teuer. Hat man nicht nach euch geschickt? Ist es eure eigne Neigung? Ein freiwilliger Besuch? Kommt, kommt, geht ehrlich mit mir um! wohlan! Nun, sagt doch!

Güldenstern.

Was sollen wir sagen, gnädiger Herr?

Hamlet.

Was ihr wollt — außer das Rechte. Man hat nach euch geschickt, und es liegt eine Art von Geständnis in euren Blicken, welche zu verstellen eure Bescheidenheit nicht schlau genug ist. Ich weiß, der gute König und die Königin haben nach euch geschickt.

Rosenkranz.

Zu was Ende, mein Prinz?

Hamlet.

Das muß ich von euch erfahren. Aber ich beschwöre euch bei den Rechten unsrer Schulfreundschaft, bei der Eintracht unsrer Jugend, bei der Verbindlichkeit unsrer stets bewahrten Liebe und bei allem noch Teurerem, was Euch ein besserer Redner ans Herz legen könnte: geht grade heraus gegen mich, ob man nach euch geschickt hat oder nicht.

Rosenkranz (zu Güldenstern).

Was sagt Ihr?

Hamlet (beiseite).

So, nun habe ich euch schon weg. (Gaut.) Wenn ihr mich liebt, haltet nicht zurück.

Güldenstern.

Gnädiger Herr, man hat nach uns geschickt.

Hamlet.

Ich will euch sagen, warum; so wird mein Erraten eurem Verraten zuvorkommen, und eure Verschwiegenheit gegen den König und die Königin braucht keinen zollbreit zu wanken. Ich habe seit kurzem — ich weiß nicht wodurch — alle meine Munterkeit eingebüßt, meine gewohnten Übungen aufgegeben, und es steht in der That so übel um meine Gemütslage, daß die Erde, dieser treffliche Bau, mir nur ein kahles Vorgebirge scheint; seht ihr, dieser herrliche Waldachin, die Luft; dies wahrre umwölbende Firmament, dies majestätische Dach, mit goldnem Feuer ausgelegt: kommt es mir doch nicht anders

vor, als ein fauler, verpesteter Haufe von Dünsten. Welch ein Meisterwerk ist der Mensch! wie edel durch Vernunft! (wie unbegrenzt an Fähigkeiten!) in Gestalt und Bewegung wie bedeutend und wundervoll! (im Handeln wie ähnlich einem Engel! im Begreifen wie ähnlich einem Gott)*! die Zierde der Welt! das Vorbild der Lebendigen! Und doch, was ist mir diese Quintessenz von Staub? Ich habe keine Lust am Manne (Rosenkranz und Gildenstern lächeln) und am Weibe auch nicht, wiewohl ihr das durch euer Lächeln zu bezweifeln scheint.

Rosenkranz.

Mein Prinz, ich hatte nichts dergleichen im Sinne.

Hamlet.

Weshwegen lachtet ihr denn, als ich sagte: ich habe keine Lust am Manne?

Rosenkranz.

Ich dachte, wenn dem so ist, welche Fastenbewirtung die Schauspieler bei Euch finden werden. Wir holten sie unterwegs ein; sie kommen her, um Euch ihre Dienste anzubieten.

Hamlet.

Der den König spielt, soll willkommen sein; seine Majestät soll Tribut von mir empfangen; der fahrende Ritter soll seine Klinge und seine Tartsche brauchen; der Liebhaber soll nicht unentgeltlich seufzen; der Launige soll seine Rolle in Frieden endigen; der Narr soll den lachend machen, der ein figliches Zwerchfell hat; und das Fräulein soll ihre Gesinnung frei heraus sagen, oder die Verse sollen dafür hinken. — Was für eine Gesellschaft ist es?

Rosenkranz.

Dieselbe, an der Ihr so viel Vergnügen zu finden pflegtet: die Schauspieler aus der Stadt.

Hamlet.

Wie kommt es, daß sie umherziehen? Ein fester Aufenthalt war vorteilhafter sowohl für ihren Ruf, als ihre Einnahme.

Rosenkranz.

Ich glaube, diese Unterbrechung rührt von der kürzlich aufgetommenen Neuerung her.

*) Ob Hamlet, wenn er von den „unbegrenzten Fähigkeiten“ des Menschen spricht und ihn im „Begreifen“ Gott ähnlich sein läßt, nicht ironisch redet? Oder ob wir gar annehmen sollen, daß der Bearbeiter hier seine Weisheit eingeschmuggelt hat? (Diese „unbegrenzten Fähigkeiten“ erinnern an die „unbeschränkte Macht des Menschen zu allen Werken“, die wir aus dem „N—O“ kennen!) Hamlet hatte vielleicht nur gesagt: „Welch ein Meisterwerk ist der Mensch! wie edel durch Vernunft! In Gestalt und Bewegung wie bedeutend und wundervoll! Die Zierde der Welt! Und doch zc.“

Hamlet.

Genießen sie noch dieselbe Achtung wie damals, da ich in der Stadt war? Besucht man sie eben so sehr?

Rosenkranz.

Nein, freilich nicht.

Hamlet.

Wie kommt das? werden sie rostig?

Rosenkranz.

Nein, ihre Bemühungen halten den gewohnten Schritt; aber es hat sich da eine Brut von Kindern angefunden, kleine Nestlinge, die immer über das Gespräch hinaus schreien und höchst grausamlich dafür beklatscht werden. Diese sind jetzt Mode und beschnattern die gemeinen Theater (so nennen sie die andern) bergestalt, daß viele, die Degen tragen, sich vor Gänsefüßen fürchten und kaum wagen, hinzugehn.

Hamlet.

Wie, sind es Kinder? Wer unterhält sie? Wie werden sie besoldet? Wollen sie nicht länger bei der Kunst bleiben, als sie den Discant singen können? Werden sie nicht nachher sagen, wenn sie selbst zu gemeinen Schauspielern heranwachsen (wie sehr zu vermuten ist, wenn sie keinen bessern Erwerb finden), daß ihre Komödienschreiber unrecht tun, sie gegen ihre eigne Zukunft deklamieren zu lassen?

Rosenkranz.

Wahrhaftig, es hat auf beiden Seiten viel zu tun gegeben, und das Volk macht sich kein Gewissen daraus, sie zum Streit aufzuheben. Eine Zeitlang war kein Geld mit einem Stücke zu gewinnen, wenn Dichter und Schauspieler sich nicht darin mit ihren Gegnern herumzausten.

Hamlet.

Ist es möglich?

Güldenstern.

O, es ist viel Gehirn vergeudet worden.

Hamlet.

Tragen die Kinder den Sieg davon?

Rosenkranz.

Allerdings, gnädiger Herr, den Herkules und seine Last obendrein.

Hamlet.

Es ist nicht sehr zu verwundern: denn mein Oheim ist König von Dänemark, und eben die, welche ihm Gesichter zogen, so lange mein Vater lebte, geben zwanzig, vierzig, fünfzig, bis hundert Dukaten für sein Porträt in

Miniatur. Wetter, es liegt hierin etwas Übernatürliches, wenn die Philosophie es nur ausfindig machen könnte. (Trompetenstoß hinter der Scene.)

Güldenstern.

Da sind die Schauspieler.

Hamlet.

Liebe Herren, ihr seid willkommen zu Helsingör. Gebt mir eure Hände! Wohl! Manieren und Komplimente sind das Zubehör der Bewillkommung. Laßt mich euch auf diese Weise begrüßen, damit nicht' mein Benehmen gegen die Schauspieler (das, sag' ich euch, sich äußerlich gut ausnehmen muß) einem Empfang ähnlicher sehe, als der eurige. Ihr seid willkommen, aber mein Oheim-Vater und meine Tante-Mutter irren sich.

Güldenstern.

Worin, mein teurer Prinz?

Hamlet.

Ich bin nur toll bei Nordnordwest; wenn der Wind südlich ist, kann ich einen Kirchturm von einem Laternenpfahl unterscheiden.

Polonius tritt auf.

Polonius.

Es gehe euch wohl, meine Herren!

Hamlet.

Hört, Güldenstern! — und Ihr auch — an jedem Ohr ein Hörer: der große Säugling, den ihr da seht, ist noch nicht aus den Kinderwindeln.

Rosenkranz.

Vielleicht ist er zum zweitenmal hineingekrochen, denn man sagt, alte Leute werden wieder Kinder.

Hamlet.

Ich prophezeie, daß er kommt, um mir von den Schauspielern zu sagen. Gebt acht! — Ganz richtig, Herr: am Montag Morgen, da war es eben.

Polonius.

Gnädiger Herr, ich habe Euch Neuigkeiten zu melden.

Hamlet.

Gnädiger Herr, ich habe Euch Neuigkeiten zu melden. — Als Roscius ein Schauspieler zu Rom war —

Polonius.

Die Schauspieler sind hergekommen, gnädiger Herr.

Hamlet.

Virum, Iarum.

Polonius.

Auf meine Ehre —

Hamlet.

„Auf seinem Eslein jeder kam“ —

Polonius.

Die besten Schauspieler in der Welt, sei es für Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale, Pastoral-Komödie, Historiko-Pastorale, Tragiko-Historie, Tragiko-Komiko-Historiko-Pastorale, für unteilbare Handlung oder fortgehendes Gedicht. Seneca kann für sie nicht zu traurig, noch Plautus zu lustig sein. Für das Aufgeschriebene und für den Stegreif haben sie ihresgleichen nicht.

Hamlet.

„O Jephtha, Richter Israels“ —
Welchen Schatz hattest du?

Polonius.

Welchen Schatz hatte er, gnädiger Herr?

Hamlet.

Nun:

„Hätt' ein schön Töchterlein, nicht mehr,
Die liebt' er aus der Maßen sehr.“

Polonius (beiseite).

Immer meine Tochter.

Hamlet.

Habe ich nicht recht, alter Jephtha?

Polonius.

Wenn Ihr mich Jephtha nennt, gnädiger Herr, so habe ich eine Tochter, die ich aus der Maßen sehr liebe.

Hamlet.

Nein, das folgt nicht.

Polonius:

Was folgt dann, gnädiger Herr?

Hamlet.

Ei:

„Wie das Loos fiel,
Nach Gottes Will'.“

Und dann wißt Ihr:

„Hierauf geschah's,
Wie zu vermuten was“ —

Aber Ihr könnt das im ersten Abschnitt des Weihnachtsliedes weiter nachsehen; denn seht, da kommen die Abkürzer meines Gesprächs.

Vier oder fünf Schauspieler treten auf.

Hamlet.

Seid willkommen, ihr Herren, willkommen alle! — Ich freue mich, dich wohl zu sehn. — Willkommen, meine guten Freunde! — Ach, alter Freund, wie ist dein Gesicht betroddest, seit ich dich zuletzt sah! Kommst du, mir in Dänemark hier in den Bart zu trogen? — Ei, meine schöne junge Dame! Bei unsrer Frauen, Fräulein, Ihr seid dem Himmel um die Höhe eines Abjages näher gerückt, seit ich Euch zuletzt sah. Gebe Gott, daß Eure Stimme nicht wie ein abgenutztes Goldstück den hellen Klang verloren haben mag. — Willkommen alle, ihr Herren! Wir wollen frisch daran, wie französische Falteniere, auf alles losfliegen, was uns vorkommt. Gleich etwas vorgestellt! Laßt uns eine Probe eurer Kunst sehen. Wohlan! eine pathetische Rede.

Erster Schauspieler.

Welche Rede, mein wertester Prinz?

Hamlet.

Ich hörte dich einmal eine Rede vortragen — aber sie ist niemals aufgeführt, oder wenn es geschah, nicht mehr als einmal; denn ich erinnre mich, das Stück gefiel dem großen Haufen nicht, es war Kaviar für das Volk. Aber es war, wie ich es nahm, und andre, deren Urtheil in solchen Dingen den Rang über dem meinigen behauptete, ein vortreffliches Stück: in seinen Scenen wohlgeordnet und mit eben so viel Bescheidenheit als Verstand abgefaßt. Ich erinnere mich, daß jemand sagte, es sei kein Salz und Pfeffer in den Beilen, um den Sinn zu würzen, und kein Sinn in dem Ausdrucke, der an dem Verfasser Biererei verraten könnte; sondern er nannte es eine schlichte Manier, so gesund als angenehm, und ungleich mehr schön als geschmückt. Eine Rede darin liebte ich vorzüglich: es war des Aeneas Erzählung an Dido; besonders da herum, wo er von der Ermordung des Priamus spricht. (Zu einem der Schauspieler.) Wenn Ihr sie im Gedächtnisse habt, so fangt bei dieser Beile an: — Laßt sehn, laßt sehn —

„Der rauhe Pyrrhus, gleich Pyrfaniens Deu'n“ —
nein, ich irre mich; aber mit Pyrrhus fängt es an.

„Der rauhe Pyrrhus, er, deß düstre Waffen,
Schwarz wie sein Vorsatz, gleichen jener Nacht,
Wo er sich barg im unglückschwangerm Roß,
Hat jetzt die furchtbare Gestalt beschmiert
Mit grausamer Heraldik: rote Farbe
Ist er von Haupt zu Fuß; scheußlich geschmückt
Mit Blut der Väter, Mütter, Töchter, Söhne,
Gedörnt und klebend durch der Straßen Blut,
Die grausames, verfluchtes Licht verleihn
Zu ihres Herrn Mord. Heiß von Born und Feuer,

Bestrichen mit verdicktem Blut, mit Augen,
Karfunkeln gleichend, sucht der höllische Pyrrhus
„Altvater Priamus“ —

Fahrt nun so fort!

Polonius.

Bei Gott, mein Prinz, wohl vorgetragen: mit gutem Ton und gutem Anstande.

Erster Schauspieler.

„Er find't alsbald ihn,
Wie er den Feind verfehlt: sein altes Schwert
Gehorcht nicht seinem Arm; liegt, wo es fällt,
Unachtjam des Befehls. Ungleich gepaart
Stürzt Pyrrhus auf den Priam, holt weit aus:
Doch bloß vom Säusen seines grimmen Schwertes
Fällt der entnerbte Vater. Ilium
Schien, leblos, dennoch diesen Streich zu fühlen;
Es bückt sein Flammengipfel sich hinab
Bis auf den Grund und nimmt mit furchtbarm Krachen
Gefangen Pyrrhus' Ohr: denn seht, sein Schwert,
Das schon sich senkt' auf des ehrwürd'gen Priam
Milchweißes Haupt, schien in der Luft gehemmt.
So stand er, ein gemalter Wütrich, da,
Und, wie parteilos zwischen Kraft und Willen,
That nichts.
Doch wie wir oftmals sehn vor einem Sturm:
Ein Schweigen in den Himmeln, still die Wolken,
Die Winde sprachlos, und der Erdball drunten
Dumpf wie der Tod, — mit eins zerreißt die Luft
Der grause Donner; so, nach Pyrrhus' Säumnis
Treibt ihn erweckte Rach' aufs neu zum Werk;
Und niemals trafen der Cyclophen Hämmer
Die Rüstung Mars', gestählt für ew'ge Dauer,
Fühlloser, als des Pyrrhus blut'ges Schwert
Jetzt fällt auf Priamus. —
Pfui, Mehe du, Fortuna! All' ihr Götter
Im großen Rat, nehmt ihre Macht hinweg;
Brecht alle Speichen, Felgen ihres Rades,
Die runde Rabe rolle vom Himmelsberg
Hinunter bis zur Hölle.“

Polonius.

Das ist zu lang.

Hamlet (zu Polonius).

Es soll mit Eurem Barte zum Barbier. (Zu dem Schauspieler.) Ich bitte dich, weiter! Er mag gern eine Posse oder eine Botengeschichte, sonst schläft er ein. Sprich weiter, komm auf Hekuba!

Erster Schauspieler.

„Doch wer, o Jammer!
Die schlotterichte Königin gesehn —“

Hamlet.

Die schlotterichte Königin?

Polonius.

Das ist gut; schlotterichte Königin ist gut.

Erster Schauspieler.

„Wie barfuß sie umherlief und den Flammen
Mit Tränengüssen drohte; einen Lappen
Auf diesem Haupte, wo das Diadem
Vor kurzem stand; und an Gewandes Statt
Um die von Weh'n erschöpften mageren Weichen
Ein Laten, in des Schreckens Hast ergriffen:
Wer das gesehn, mit gift'gem Schelten hätte
Der an Fortunen Hochverrat verübt.
Doch wenn die Götter selbst sie da gesehn,
Als sie den Pyrrhus argen Hohn sah treiben,
Zerfegend mit dem Schwert des Vatters Leib:
Der erste Ausbruch ihres Schreies hätte
(Ist ihnen Sterbliches nicht gänzlich fremd)
Des Himmels glühnde Augen tau'n gemacht
Und Götter Mitleid fühlen.“

Polonius.

Seht doch, hat er nicht die Farbe verändert und Tränen in den Augen?
— Bitte, halt inne!

Hamlet.

Es ist gut, du sollst mir das Übrige nächstens hersagen. (Zu Polonius.) Lieber Herr, wollt Ihr für die Bewirtung der Schauspieler sorgen? Hört Ihr, laßt sie gut behandeln, denn sie sind der Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters. Es wäre Euch besser, nach dem Tode eine schlechte Grabschrift zu haben, als üble Nachrede von ihnen, so lange Ihr lebt.

Polonius.

Gnädiger Herr, ich will sie nach ihrem Verdienst behandeln.

Hamlet.

Poß Wetter, Mann, viel besser! Behandelt jeden Menschen nach seinem Verdienst, und wer ist vor Schlägen sicher? Behandelt sie nach Eurer eignen Ehre und Würdigkeit: je weniger sie verdienen, desto mehr Verdienst hat dann Eure Güte. Nehmt sie mit!

Polonius (zu den Schauspielern).

Kommt, ihr Herren!

Hamlet (zu den Schauspielern).

Folgt ihm, meine Freunde! morgen soll ein Stück aufgeführt werden. (Zu dem ersten Schauspieler.) Hört, alter Freund, könnt Ihr die Ermordung Gonzagos spielen?

Erster Schauspieler.

Ja, gnädiger Herr!

Hamlet.

Gebt uns das morgen abend. Ihr könntet im Notfalle eine Rede so von zwölf bis sechzehn Zeilen auswendig lernen, die ich abfassen und einrücken möchte? Nicht wahr?

Erster Schauspieler.

Ja, gnädiger Herr.

Hamlet.

Sehr wohl! (Zu sämtlichen Schauspielern.) Folgt dem Herrn und daß ihr euch nicht über ihn lustig macht! (Polonius und die Schauspieler ab. — Zu Rosenkranz und Gildenstern.) Meine guten Freunde, ich beurlaube mich von euch bis abends; ihr seid willkommen zu Helsingör!

Rosenkranz.

Sehr wohl, gnädiger Herr! (Rosenkranz und Gildenstern ab.)

Hamlet (allein).

O, welch ein Schurk' und niedrer Sklav bin ich!
Ist's nicht erstaunlich, daß der Spieler hier
Bei einer bloßen Dichtung, einem Traum
Der Leidenschaft, vermochte seine Seele
Nach eignen Vorstellungen so zu zwingen,
Daß sein Gesicht von ihrer Regung blaßte,
Im Auge Tränen, tieferregt sein Antlitz,
Gebrochne Stimm', und jedes Glied im Banne
Der Einbildung! — Und alles das um nichts!
Um Hekuba!
Was ist ihm Hekuba, was ist er ihr,
Daß er um sie soll weinen? Hätte er
Den wirklichen Beruf zur Leidenschaft,

Wie ich: was würd' er tun? Mit seinen Tränen
 Die Bretter überschwemmen, und das Ohr
 Der Welt mit Schreckenskunde sprengen; bis zum Wahnsinn
 Den Schuld'gen treiben und den Freien schrecken,
 Unwissende verwirren, ja betäuben
 Die Fassungskraft des Auges und des Ohrs.
 Und ich,
 Ein blöder, schwachgemuter Schurke, schleiche
 Wie Hans der Träumer, meiner Sache fremd,
 Und kann nichts sagen, nichts für einen König,
 An dessen Eigentum und teurem Leben
 Verdammt'er Raub geschah. *) Es ist vortrefflich,
 Daß ich, der Sohn von einem teuren Vater,
 Der mir ermordet ward, **) mit Worten nur,
 Wie eine Hure, muß mein Herz entladen
 Und mich auf's Fluchen legen wie ein Weibsbild,
 Wie eine Küchenmagd!
 Pfui drüber! Frisch ans Werk, mein Kopf! Hm, hm!
 Ich hab' gehört, daß schuldige Geschöpfe,
 Bei einem Schauspiel sitzend, durch die Kunst
 Der Bühne so getroffen worden sind
 Im innersten Gemüt, daß sie sogleich
 Zu ihren Missetaten sich bekant:
 Denn Mord, hat er schon keine Zunge, spricht
 Mit wundervollen Stimmen. Sie sollen was
 Wie die Ermordung meines Vaters spielen
 Vor meinem Oheim: ***) — — — — —
 — — — — — Das Schauspiel sei die Schlinge,
 In die den König sein Gewissen bringe! (Ab.)

*) Das Stück, das hier ausgefallen ist, giebt sich einerseits durch seine Geschmacklosigkeit, andererseits durch seine Hinweisung auf des „Skaven Nas“, mit dem Hamlet „the region kites“ (Schlegel übersehte: des Landes-Geier; während es doch heißt: die Drachen der Luft) hätte „mästen sollen“, als unecht zu erkennen. Obenein bilden die jetzt auseinandergerissenen Worte: „A damn'd deaf was made“ und „This is most brave“ einen Vers.

**) „Von Höll' und Himmel zur Rache angespornt“ — da wir den Geist weder als „Hölle“ noch als „Himmel“ gelten lassen können, so ergibt sich die Stelle, abgesehen davon, daß wir keinen Geist und kein Rachegebot kennen, als ein ungeschicktes Einschleichen.

***) Die Stelle, welche die Anspielung auf den Geist enthält, mußte, als unecht, ausgeschlossen werden. Die Worte: „I'll tent him to the quick“ könnte man sehr wohl gelten lassen, sie würden sogar mit den Worten: „the play.“

Dritter Aufzug.

Erste Scene.

Ein Zimmer im Schlosse.

Der König, die Königin, Polonius, Rosenkranz und Gildenstern treten auf.

König.

Und lockt ihm keine Wendung des Gesprächs
Heraus, warum er die Verwirrung anlegt,
Die seiner Tage Ruh' so wild zerreißt
Mit stürmischer, gefährlicher Berrücktheit?

Rosenkranz.

Er giebt es zu, er fühle sich verstört;
Allein wodurch, will er durchaus nicht sagen.

Gildenstern.

Noch bot er sich der Prüfung willig dar,
Hielt sich vielmehr mit schlauem Wahnwitz fern,
Wenn wir ihn zum Geständnis bringen wollten
Von seinem wahren Zustand.

Königin.

Und wie empfing er euch?

Rosenkranz.

Ganz wie ein Weltmann.

Gildenstern.

Doch tat er seiner Fassung viel Gewalt.

Rosenkranz.

Mit Fragen karg, allein auf unsre Fragen
Freigebig mit der Antwort.

Königin.

Ludet ihr
Zu irgend einem Zeitvertreib ihn ein?

's the thing“ einen vollen Vers bilden; aber das „I'll observe his looks“ gehört nicht hierher. Man müßte annehmen, daß dieser Halbvers verstümmelt worden, um das „I'll tent him to the quick“ zu retten; ich neige selbst zu dieser Ansicht, wage aber nicht, sie, nur um des geordneten Verses willen, als gewiß hinzustellen.

Rosenkranz.

Es traf sich grade, gnäd'ge Frau, daß wir
Schauspieler unterwegs eingeholt.
Wir sagten ihm von diesen, und es schien,
Er hörte das mit einer Art von Freude.
Sie halten hier am Hof herum sich auf
Und haben, wie ich glaube, schon Befehl,
Zu Nacht vor ihm zu spielen.

Polonius.

Ja, so ist's,
Und mich ersucht' er, Eure Majestäten
Zum Hören und zum Sehn des Dings zu laden.

König.

Von ganzem Herzen, und es freut mich sehr,
Daß er sich dahin neigt.
Ihr lieben Herrn, schärft seine Lust noch ferner
Und treibt ihn zu Ergötlichkeiten an!

Rosenkranz.

Wir wollen's, gnäd'ger Herr!

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

Polonius.

(Wir sind oft hierin zu tadeln —
Gar viel erlebt man's — mit der Andacht Mienen
Und frommem Wesen überzuckern wir
Den Teufel selbst.)

König (beiseite).

O allzuwahr! wie trifft
Dies Wort mit scharfer Geißel mein Gewissen!
Der Reize Wange, schön durch falsche Kunst,
Sticht nicht so häßlich ab von ihrem Mittel,

re his
& verit
neige
es will

Als meine Tat von dem geschminkten Wort.
O schwere Last!*)!

— — — — —
— — — — —
— — — — —**)!

Zweite Scene.

Ein Saal im Schlosse.

Hamlet und einige nur erst halb kostümirte Schauspieler treten auf.

Hamlet.

Seid so gut und haltet die Rede, wie ich sie Euch vorsagte, leicht von der Zunge weg; aber wenn Ihr den Mund so voll nehmt, wie viele unsrer Schauspieler, so möchte ich meine Verse eben so gern von dem Ausrufer hören. Sägt auch nicht zu viel mit den Händen durch die Luft, so — sondern behandelt alles gelinde. Denn mitten in dem Strom, Sturm und, wie ich sagen möchte, Wirbelwind Eurer Leidenschaft müßt Ihr Euch eine Mäßigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidigkeit giebt. O, es ärgert mich in der Seele, wenn solch ein handfester haarbuschiger Gefelle eine Leidenschaft in Fegen, in rechte Lumpen zerreißt, um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern, die meistens von nichts wissen, als unauslegbaren stummen Pantomimen und Lärm. Ich möchte solch einen Kerl für sein Bramarbasieren prügeln lassen: es überthrannt den Tyrannen. Ich bitte euch, vermeidet das!

Erster Schauspieler.

Eure Hoheit kann sich darauf verlassen.

Hamlet.

Seid auch nicht allzuzahm, sondern laßt Euer eignes Urtheil Euren Meister sein: paßt die Geberde dem Wort, das Wort der Geberde an; wobei Ihr sonderlich darauf achten müßt, niemals die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten. Denn alles, was so übertrieben wird, ist dem Vorhaben des Schauspiels entgegen, dessen Zweck von jeher war, ist und bleibt, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten: (der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner

*) Ich halte diese Stelle für unecht, da ich aber keine zwingenden Gründe habe, sie fortzulassen, so bringe ich sie wenigstens unter Klammern.

**) Wenn wir die obige kurze Unterhaltung zwischen König, Königin, Polonius, Rosenkranz und Gildenstern irgendwo anders unterbringen könnten, so würden wir für diesen dritten Aufzug auch die Dreiteilung gewinnen. Da ich aber keine bestimmten Anhaltspunkte für eine Verstellung habe finden können, so mußte das unjcheinbare Stückchen hier stehen bleiben.

Gestalt zu zeigen) *). Wird dies nun übertrieben oder zu schwach vorgestellt, so kann es zwar den Unwissenden zum Lachen bringen, aber den Einsichtsvollen muß es verdrießen; und der Tadel von einem solchen muß in Eurer Schätzung ein ganzes Schauspielhaus voll von andern überwiegen. O, es giebt Schauspieler, die ich habe spielen sehn und von andern preisen hören, und das höchlich, die, gelinde zu sprechen, weder den Ton, noch den Gang von Christen, Heiden oder Menschen hatten und so stolzierten und blöckten, daß ich glaubte, irgend ein Handlanger der Natur**) hätte Menschen gemacht und sie wären ihm nicht geraten; so abscheulich ahmten sie die Menschheit nach.

Erster Schauspieler.

Ich hoffe, wir haben das bei uns so ziemlich abgestellt.

Hamlet.

O, stellt es ganz und gar ab! Und die bei euch die Narren spielen, laßt sie nicht mehr sagen, als in ihrer Rolle steht; denn es giebt ihrer, die selbst lachen, um einen Haufen alberne Zuschauer zum Lachen zu bringen, wenn auch zu derselben Zeit irgend ein notwendiger Punkt des Stückes zu erwägen ist. Das ist schändlich und beweist einen jämmerlichen Ehrgeiz an dem Narren, der es tut. Geht, macht euch fertig! (Schauspieler ab.)

*) Ich möchte bei dieser eingeklammerten Stelle ein wenig verweilen. Wenn wir diese Erklärung vom Wesen des Schauspiels als das Glaubensbekenntnis des Künstlers ansehen sollen, so ist es merkwürdig, daß er selbst eigentlich einem ganz andren Ideal nachtrachtete. Abgesehen von einigen Lustspielen (soweit sie von ihm herrühren), die sich durchaus als an keine bestimmte Zeit gebunden zeigen, sind es immer Stoffe aus mehr oder weniger entlegener oder (wie im Lear) gar fabelhafter Zeit, denen er künstlerische Gestaltung verlieh. Andererseits kennen wir einen Mann, von dem Ulrici aus sagte, daß „sein Element die gemeine Wirklichkeit, das Leben und die Menschen wie sie nun einmal sind“ gewesen sei, und daß seine Lustspiele „getreue Spiegelbilder der Zeit“ seien. Dieser Mann hieß Ben Jonson; und er erklärte in dem Prologe seines 1596 erschienenen „Every Man in his Humour“, daß das Lustspiel „Ein Abbild der Zeit und ein Spiel mit menschlichen Torheiten sei“. Hatte nun Jonson um 1596 schon Kenntniz von dieser Stelle im „Hamlet“; oder gelangte er als Praktiker zu demselben Grundsatz, den hier der große Künstler aufgestellt hatte, ohne ihm eigentlich zu folgen? Oder steht Jonson zu dieser Stelle in irgend einem näheren Verhältnis? Der Fall ist wohl einer Einzeluntersuchung wert. Jedenfalls ist es auffallend, daß aus dem weiten Begriff „Natur“ der engere und nicht entsprechende Begriff „Jahrhundert“ geworden ist.

**) Es ist sehr bedeutsam, daß hier nicht von einem Handlanger Gottes gesprochen wird; solche kleine Einzelzüge sagen mehr als große Reden.

Polonius, Rosenkranz und Gildenstern treten auf.

Hamlet (zu Polonius).

Nun, Herr, will der König dies Stück Arbeit anhören?

Polonius.

Ja, die Königin auch, und das sogleich.

Hamlet.

Heißt die Schauspieler sich eilen! (Polonius ab.) Wollt ihr beide sie treiben helfen?

Rosenkranz und Gildenstern.

Ja, gnädiger Herr. (Beide ab.)

Hamlet und Horatio.

— — — — —
— — — — —

Hamlet.

Man kommt zum Schauspiel, ich muß müßig sein. Wähl einen Platz!
(Ein dänischer Marsch. Trompetenstoß.)

Der König, die Königin, Polonius, Ophelia, Rosenkranz, Gildenstern und andre treten auf
und nehmen Platz.

König.

Wie lebt unser Neffe Hamlet?

Hamlet.

Vortrefflich, mein Treu': von dem Chamäleons-Gericht. Ich esse Luft,
ich werde mit Versprechungen gestopft: Kapaunen kann man so nicht mästen.

König.

Ich habe nichts mit dieser Antwort zu schaffen, Hamlet; dies sind meine
Worte nicht.

Hamlet.

Meine auch nicht mehr. (Zu Polonius.) Ihr spieltet einmal auf der Uni-
versität, Herr: sagtet Ihr nicht so?

Polonius.

Das tat ich, gnädiger Herr, und wurde für einen guten Schauspieler ge-
halten.

Hamlet.

Und was stelltet Ihr vor?

Polonius.

Ich stellte den Julius Cäsar vor: ich ward auf dem Kapitol umgebracht;
Brutus brachte mich um.

Hamlet.

Es war brutal von ihm, ein so kapitales Kalb umzubringen. (Zu Rosen-
kranz.) Sind die Schauspieler fertig?

Rosenkranz.

Ja, gnädiger Herr, sie erwarten Euren Befehl.

Königin.

Komm hieher, lieber Hamlet, setz dich zu mir!

Hamlet.

Nein, gute Mutter, hier ist ein stärkerer Magnet.

Polonius (zum König).

O ho, hört Ihr das wohl?

Ophelia.

Ihr seid aufgeräumt.

Hamlet.

Wer? ich?

Ophelia.

Ja, mein Prinz.

Hamlet.

O, ich reiße Possen, wie kein anderer. Was kann ein Mensch Besseres tun, als lustig sein? Denn seht nur, wie fröhlich meine Mutter aussieht, und doch starb mein Vater vor noch nicht zwei Stunden.

Ophelia.

Nein, vor zweimal zwei Monaten, mein Prinz.

Hamlet.

So lange schon? Ei, so mag der Teufel schwarz gehn: ich will einen Bobelpelz tragen. O Himmel! Vor zwei Monaten gestorben, und noch nicht vergessen! So ist Hoffnung da, daß das Andenken eines großen Mannes sein Leben ein halbes Jahr überleben kann. Aber, bei unsrer lieben Frauen! Kirchen muß er stiften, sonst denkt man nicht an ihn, es geht ihm wie dem Steckenpferde, dessen Grabinschrift ist:

„Denn o! denn o!

Vergessen ist das Steckenpferd.“

— — — — —
— — — — —

Der Prolog tritt auf.

Hamlet.

Wir werden es von diesem Gesellen erfahren: die Schauspieler können nichts geheim halten, sie werden alles ausplaudern.

Ophelia.

Wird er uns sagen, was diese Vorstellung bedeutet?

Hamlet.

Ja, oder irgend eine Vorstellung, die Ihr ihm vorstellen wollt. Schämt Euch nur nicht, ihm vorzustellen, so wird er sich nicht schämen, Euch zu sagen, was es bedeutet.

Ophelia.

Ihr seid schlimm, Ihr seid schlimm; ich will das Stück anhören.)

Prolog.

Für uns und unsre Vorstellung
Mit untertän'ger Huldigung
Ersuchen wir Genehmigung.

Hamlet.

Ist dies ein Prolog oder ein Denkpruch auf einem Ringe?

Ophelia.

Es ist kurz, mein Prinz.

Hamlet.

Wie Frauenliebe.

Ein König und eine Königin treten auf.

König (im Schauspiel).

Schon dreißigmal hat den Apoll sein Wagen
Um Nereus' Flut und Tellus' Rund getragen,
Und zwölfmal dreißig Mond' in fremdem Glanz
Vollbrachten um den Erdball ihren Tanz,
Seit unsre Herzen Liebe treu durchdrungen
Und Hymens Band uns Hand in Hand geschlungen.

Königin (im Schauspiel).

Mag Sonn' und Mond so manche Reise doch,
Eh' Liebe stirbt, uns zählen lassen noch.
Doch leider seid Ihr jetzt so matt von Herzen,
So fern von vor'ger Munterkeit und Scherzen,
Daß Ihr mich ängstet: aber zag' ich gleich,
Doch, mein Gemahl, nicht ängsten darf es Euch.
Denn Weiberfurcht hält Schritt mit ihrem Lieben:
In beiden gar nichts, oder übertrieben.
Wie meine Lieb' ist, hab' ich Euch gezeigt;
Ihr seht, daß meine Furcht der Liebe gleicht.
Das Kleinste schon muß große Lieb' erschrecken
Und ihre Größ' in kleiner Sorg' entdecken.

König (im Schauspiel).

Ja, Lieb', ich muß dich lassen, und das bald:
Mich drückt des Alters schwächende Gewalt.
Du wirst in dieser schönen Welt noch leben,
Geehrt, geliebt; vielleicht wird, gleich ergeben,
Ein zweiter Gatte —

Königin (im Schauspiel).

O halt ein! halt ein!

Verrat nur könnte solche Liebe sein.
Beim zweiten Gatten würd' ich selbst mir fluchen;
Die einen tot schlug, mag den zweiten suchen.

Hamlet.

Das ist Vermut.

Königin (im Schauspiel).

Das, was die Bande zweiter Ehe slicht,
Ist schänd'ge Sucht nach Vorteil, Liebe nicht.
Es tötet noch einmal den toten Gatten,
Dem zweiten die Umarmung zu gestatten.

König (im Schauspiel).

Ich glaub', Ihr denket jetzt, was Ihr gesprochen,
Doch ein Entschluß wird oft von uns gebrochen.
Der Vorsatz ist ja der Erinnerung Knecht,
Stark von Geburt, doch bald durch Zeit geschwächt:
Wie herbe Früchte fest am Baume hangen,
Doch leicht sich lösen, wenn sie Reif' erlangen.
Notwendig ist's, daß jeder leicht vergift,
Zu zahlen, was sich selbst er schuldig ist.
Wo Leidenschaft den Vorsatz hingewendet,
Entgeht das Ziel uns, wann sie selber endet.
Der Ungestüm sowohl von Freud' als Leid
Zerstört mit sich die eigne Wirksamkeit.
Laut klagt das Leid, wo laut die Freude schwärmet,
Leid freut sich leicht, wenn Freude leicht sich härmet.
Die Welt vergeht: es ist nicht wunderbar,
Daß mit dem Glück selbst Liebe wandelbar.
Denn eine Frag' ist's, die zu lösen bliebe,
Ob Lieb' das Glück führt, oder Glück die Liebe.
Der Große stürzt: seht seinen Günstling fliehn;
Der Arme steigt, und Feinde lieben ihn.
So weit scheint Liebe nach dem Glück zu wählen:
Wer ihn nicht braucht, dem wird ein Freund nicht fehlen,
Und wer in Not versucht den falschen Freund,
Verwandelt ihn sogleich in einen Feind.
Doch, um zu enden, wo ich ausgegangen:
Will' und Geschick sind stets in Streit befangen.
Was wir ersinnen, ist des Zufalls Spiel;
Nur der Gedank' ist unser, nicht sein Ziel.

So denk, dich soll kein zweiter Gatt' erwerben,
Doch mag dies Denken mit dem ersten sterben.

Königin (im Schauspiel).

Verzag mir Nahrung, Erde! Himmel, Licht!
Gönnt, Tag und Nacht, mir Lust und Ruhe nicht!
Verzweiflung werd' aus meinem Trost und Hoffen,
Nur Klausner-Buß' im Kerker steh' mir offen!
Mag alles, was der Freude Antlitz trübt,
Zerstören, was mein Wunsch am meisten liebt,
Und hier und dort verfolge mich Beschwerde,
Wenn, einmal Wittve, jemals Weib ich werde!

Hamlet (zu Ophelia).

Wenn sie nun ihr Gelübde brechen sollte —

König (im Schauspiel).

's ist fest geschworen. Laß mich, Liebe, nun;
Ich werde müd' und möcht' ein wenig ruhn,
Die Zeit zu täuschen.

Königin (im Schauspiel).

Wiege dich der Schlummer,
Und nimmer komme zwischen uns ein Stummer! (26.)

Hamlet (zu seiner Mutter).

Gnädige Frau, wie gefällt Euch das Stück?

Königin.

Die Dame, wie mich dünkt, gelobt zu viel.

Hamlet.

O, aber sie wird ihr Wort halten!

König (zu Hamlet)

Habt Ihr den Inhalt gehört? Wird es kein Ärgerniß geben?

Hamlet.

Nein, nein; sie spassen nur, vergiften im Spaß, kein Ärgerniß in der Welt.

König.

Wie nennt Ihr das Stück?

Hamlet.

Die Mausfalle. Und wie das? Metaphorisch. Das Stück ist die Vorstellung eines in Vienna geschehenen Mordes. Gonzago ist der Name des Herzogs, seine Gemahlin Baptista; Ihr werdet gleich sehen, es ist ein spitzbübischer Handel. Aber was tut's? Eure Majestät und uns, die wir ein

reines Gewissen haben, trifft es nicht. Der Ausschägige mag sich jucken, unfre Haut ist gesund.

Lucianus tritt auf.

Hamlet.

Dies ist ein gewisser Lucianus, ein Neffe des Königs.

Ophelia (zu Hamlet).

Ihr übernehmt das Amt des Chorus, gnädiger Herr.

Hamlet.

O, ich wollte zwischen Euch und Eurem Liebsten Dolmetscher sein, wenn ich die Marionetten nur tanzen sähe! (Zu dem Lucianus.) Fang an, Mörder! laß deine vermaledeiten Gesichter und fang an! Wohlauf:

Es brüllt um Rache das Geträcz des Raben —

Lucianus.

Gedanken schwarz, Gift wirksam, Hände fertig,
Gelegne Zeit, kein Wesen gegenwärtig.
Du schnöder Trank aus mitternäch'tgem Kraut,
Dreimal vom Fluche Hekates betaut!
Daß sich dein Zauber, deine grause Schärfe
Sogleich auf dies gesunde Leben werfe!

Hamlet.

Er vergiftet ihn im Garten um sein Reich. Sein Name ist Gonzago: die Geschichte ist vorhanden und in auserlesenem Italienisch geschrieben. Ihr werdet gleich sehn, wie der Mörder die Liebe von Gonzagos Gemahlin gewinnt.

Ophelia (zu Hamlet).

Der König steht auf.

Hamlet.

Wie? durch falschen Feuerlärm geschreckt?

Königin (zum König).

Was ist meinem Gemahl?

Polonius (zu Hamlet).

Macht dem Schauspiel ein Ende!*)

König.

Leuchtet mir! fort!

*) Es ist wohl nicht zufällig, daß gerade Polonius gleich weiß, daß das Schauspiel die böse Wirkung auf den König ausgeübt hat.

Polonius.

Lichter! Lichter! Lichter!

(Alle ab, außer Hamlet und Horatio.)

— — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —*)

*) Ich make mir nicht an, zu sagen, wie sich Hamlet hier benehmen müßte; das was in unserm Stück sich vorfindet, fällt ganz aus dem Charakter Hamlets heraus. Ich will jedoch nicht unterlassen, die Stelle wenigstens in der Anmerkung wiederzugeben.

Hamlet.

Ei, der Gesunde hüpfet und lacht,
Dem Wunden ist's vergällt;
Der Eine schläft, der Andre wacht,
Das ist der Lauf der Welt.

Sollte nicht dies und ein Wald von Federbüschen (wenn meine sonstige Untwarschaft in die Pilze geht) nebst ein paar gepufften Rosen auf meinen hohen Schuhen mir zu einem Platz in einer Schauspielergesellschaft verhelfen?*)

Horatio.

O ja, mit halbem Anteil.

Hamlet.

Nein, mit ganzem.

Denn dir, mein Damon, ist bekannt,
Dem Reiche ging zu Grund
Ein Jupiter: nun herrschet hier
Ein rechter, rechter — Faun. *)

Horatio.

Ihr hättet reimen können.

Hamlet.

O lieber Horatio, ich wette Tausende auf das Wort des Geistes. Merktest du?

Horatio.

Sehr gut, mein Prinz.

Hamlet.

Bei der Rede vom Vergiften?

*) Die Stelle klingt, als wenn sie zur Brutus-Rolle Hamlets gehörte.

Rosenkranz und Gildenstern treten auf.

Gildenstern.

Bester gnädiger Herr, vergönnt mir ein Wort mit Euch.

Hamlet.

Eine ganze Geschichte, Herr.

Gildenstern.

Der König —

Hamlet.

Nun, was giebt's mit ihm?

Gildenstern.

Er hat sich auf sein Zimmer begeben und ist sehr übel.

Hamlet.

Vom Trinken, Herr?

Gildenstern.

Nein, von Galle, mein Prinz.

Hamlet.

Ihr solltet doch mehr gesunden Verstand beweisen und dieß dem Arzte melden, denn wenn ich ihm eine Reinigung zumutete, das würde ihm vielleicht noch mehr Galle machen.

Gildenstern.

Bester Herr, bringt einige Ordnung in Eure Reden und springt nicht so wild von meinem Auftrage ab.

Hamlet.

Ich bin zahm, Herr, sprecht!

Gildenstern.

Die Königin, Eure Mutter, hat mich in der tiefsten Bekümmerniß ihres Herzens zu Euch geschickt.

Hamlet.

Ihr seid willkommen.

Horatio.

Ich habe ihn genau beobachtet.

Hamlet.

Ha ha! — Kommt, Musik! kommt, die Flöten! —

Denn wenn der König von dem Stück nichts hält,

Ei nun! vielleicht — daß es ihm nicht gefällt. *)

Kommt, Musik!

*) Diese zwei Verse sind ohne Zweifel echt.

Güldenstern.

Nein, bester Herr, diese Höflichkeit ist nicht von der rechten Art. Beliebt es Euch, mir eine gesunde Antwort zu geben, so will ich den Befehl Eurer Mutter ausrichten; wo nicht, so verzeiht, ich gehe wieder, und damit ist mein Geschäft zu Ende.

Hamlet.

Herr, ich kann nicht.

Güldenstern.

Was, gnädiger Herr?

Hamlet.

Euch eine gesunde Antwort geben. Mein Verstand ist krank. Aber, Herr, solche Antwort, als ich geben kann, ist zu Eurem Befehl; oder vielmehr, wie Ihr sagt, zu meiner Mutter Befehl; drum nichts weiter, sondern zur Sache. Meine Mutter, sagt Ihr —

Rosenkranz.

Sie sagt also folgendes: Euer Betragen hat sie in Staunen und Bewunderung gesetzt.

Hamlet.

O wundervoller Sohn, der seine Mutter so in Erstaunen setzen kann! Kommt kein Nachsatz, der dieser mütterlichen Bewunderung auf dem Fuße folgt? Laßt hören!

Rosenkranz.

Sie wünscht mit Euch in ihrem Zimmer zu reden, ehe Ihr zu Bette geht.

Hamlet.

Wir wollen gehorchen, und wäre sie zehnmal unsre Mutter. Habt Ihr noch sonst was mit mir zu schaffen?

Rosenkranz.

Gnädiger Herr, Ihr liebtet mich einst —

Hamlet.

Das tu' ich noch, bei diesen beiden Diebeszangen hier!

Rosenkranz.

Bester Herr, was ist die Ursache Eures Übels? Gewiß, Ihr tretet Eurer eignen Freiheit in den Weg, wenn Ihr Eurem Freunde Euren Kummer verheimlicht.

Hamlet.

Herr, es fehlt mir an Beförderung.

Rosenkranz.

Wie kann das sein, da Ihr die Stimme des Königs selbst zur Nachfolge im dänischen Reiche habt?*)

*) Wie bedeutsam ist auch hier wieder die politische Wendung.

Hamlet.

Ja, Herr, aber „derweil das Gras wächst“ — das Sprichwort ist ein wenig schimmelig. (Schauspieler kommen mit Flöten.) O die Flöten! Laßt mich eine sehn. — Um Euch insbesondre zu sprechen (nimmt Guldenstern beiseite): weswegen geht ihr um mich herum, um meine Witterung zu bekommen, als wolltet ihr mich in ein Netz treiben?

Guldenstern.

O gnädiger Herr, wenn meine Ergebenheit allzu kühn ist, so ist meine Liebe ungesittet.

Hamlet.

Das versteh' ich nicht recht. Wollt Ihr auf dieser Flöte spielen?

Guldenstern.

Gnädiger Herr, ich kann nicht.

Hamlet.

Ich ersuche Euch!

Guldenstern.

Glaubt mir, ich kann nicht.

Hamlet.

Ich bitte Euch darum.

Guldenstern.

Ich weiß keinen einzigen Griff, gnädiger Herr.

Hamlet.

Es ist so leicht wie lügen. Regiert diese Windlöcher mit Euren Fingern und der Klappe, gebt der Flöte mit Eurem Munde Odem, und sie wird die beredteste Musik sprechen. Seht Ihr, dies sind die Griffe.

Guldenstern.

Aber die habe ich eben nicht in meiner Gewalt, um irgend eine Harmonie hervorzubringen; ich besitze die Kunst nicht.

Hamlet.

Nun, seht Ihr, welch ein nichtswürdiges Ding Ihr aus mir macht? Ihr wollt auf mir spielen; ihr stellt Euch, als kenntet Ihr meine Griffe; Ihr wollt in das Herz meines Geheimnisses dringen, Ihr wollt mich von meiner tiefsten Note bis zum Gipfel meiner Stimme hinauf prüfen: und in dem kleinen Instrument hier ist viel Musik, eine vortreffliche Stimme, dennoch könnt Ihr es nicht zum Sprechen bringen. Wetter! denkt Ihr, daß ich leichter zu spielen

bin als eine Flöte? Nennt mich was für ein Instrument Ihr wollt, Ihr könnt mich zwar verstimmen, aber nicht auf mir spielen. *)

— — — — —
— — — — —

Hamlet (allein).

— — — — —
— — — — —

— — — — — jetzt zu meiner Mutter.

O Herz, vergiß nicht die Natur! Nie dränge
Sich Neros Seel' in diesen festen Busen!
Grausam, nicht unnatürlich laß mich sein;
Nur reden will ich Dolche, keine brauchen.
Hierin seid Heuchler, Zung', und du, Gemüt:
Wie hart mit ihr auch meine Rede schmäle,
Nie will'ge drein sie zu besiegeln, Seele!

(216.)

Dritte Scene.

Ein Zimmer des Königs.

Claudius und Polonius.

— — — — —
— — — — — **)

*) In unserm Stück tritt jetzt noch Polonius auf, um ebenfalls zu melden, daß die Königin Hamlet zu sprechen wünsche, und sich von diesem zum besten halten zu lassen. Natürlich ist die Stelle nur eingeschoben. Die Scherze mit dem Kamel, dem Wiesel und Walfisch sind den Scherzen, welche Hamlet später mit Dsrid treibt, wo sie eine satyrische Bedeutung haben, oberflächlich nachgebildet; dort charakterisieren sie zugleich den unselbständigen Höfling, der Polonius durchaus nicht ist.

**) Wenn der Monolog des Königs: „O meine Tat ist faul, sie stinkt zum Himmel“ (III. 3.) als von Shakespeare herrührend angenommen werden dürfte, so müßte er hier stehn. Aber ich weise ihn, wie die ganze Scene, zu der er gehört, dem Bearbeiter oder dem Verfasser des ersten „Hamlet“ zu. Die Fassung des Stückes erinnert ganz an die Art, wie die „Dramatiker“ jener Zeit, Marlowe nicht ausgenommen, ihren Personen gelegentlich die Zunge lösten. Diese Reflexionen über die Kraft des Gebetes, über Gnade, Reue und hauptsächlich über seine eigne Schlechtigkeit, sind so kindlich unwahr wie die ganze „dramatische Kunst“ jener Zeit. Dazu weisen einzelne Verse, z. B. das kostbare: „O Jammerstand! O Busen, schwarz wie Tod!“ geradezu auf die Tragödie von „Pyrrhus und Thisbe“ hin.

Jedoch das Hauptbedenken ist, daß dieser König gar so zerknirscht ist, und obenein nur für einen Augenblick, gewissermaßen zwischen Tisch und Besper.

Vierte Scene.

Ein Zimmer der Königin.

Die Königin, Hamlet.

Hamlet.

Mun, Mutter, sagt: was giebt's!

Königin.

Hamlet, dein Vater ist von dir beleidigt.

Hamlet.

Mutter, mein Vater ist von Euch beleidigt.

Königin.

Komm, komm! Du sprichst mit einer losen Zunge.

— — — — —

Königin.

Hast du mich ganz vergessen?

Hamlet.

Nein, beim Kreuz!?

Ihr seid die Königin, Weib Eures Mannes Bruders,
Und — wär' es doch nicht so! — seid meine Mutter.

— — — — —

Dieser König Claudius aber bereut nie und nichts; er ist in seiner Weise genau so aus einem Holze geschnitten, wie etwa König Kreon.

Ich wage nicht, zu entscheiden, wie Shakespeare den König charakterisiert haben kann, wie er ihn, als Mörder des alten Hamlet oder als Mitschuldigen an seinem Tode, sich wenigstens für einen Augenblick mochte enthüllen lassen; aber jedenfalls werden es seine Tüge gewesen sein, die eben dem Bearbeiter nicht einleuchten mochten, weshalb er auch hier lieber nach andern Kostbarkeiten griff. Sehr wahrscheinlich ist es, daß ein Helfershelfer dem König zur Seite gestanden (wohl gar Polonius selbst), und daß in einer Unterredung mit ihm der König sein wahres Gesicht zeigte. Fußend auf jene Worte des Polonius, nach dem Aufbrechen des Königs während des Schauspiels, markiere ich als dritte (oder zweite) Scene ein Zwiegespräch des Königs mit Polonius. Die politische Handlung dürfte von hier aus in Bewegung gekommen sein. Möglichenfalls wurde Polonius vom Könige dazu veranlaßt, die Unterredung zwischen Mutter und Sohn zu belauschen. — Dürften wir annehmen, daß Polonius der Helfershelfer des Königs gewesen, (die Worte, mit denen der König im ersten Akt [S. 352] seine Stellung zu Polonius charakterisiert, lassen wohl ziemlich sicher darauf schließen) so würde die Art, wie Hamlet dem alten Herrn immer entgegentritt, eine Begründung erhalten; auch die spätere Ermordung des Mannes durch Hamlet erhielt dadurch einen etwas andern Charakter.

Königin.

Gut, andre sollen zu Vernunft dich bringen. (Sie will gehen.)

Hamlet.

Kommt, setzt Euch nieder; Ihr sollt nicht vom Platz,
Nicht gehn, bis ich Euch einen Spiegel zeige,
Worin Ihr Euer Innerstes erblickt.

Königin.

Was willst du tun?

Hamlet.

Ringt nicht die Hände so! still! setzt Euch nieder,
Laßt Euer Herz mich ringen, denn das will ich,
Wenn es durchbringlich ist, wenn nicht so ganz
Verdammte Angewöhnung es verhärtet,
Daß es verschanzt ist gegen die Vernunft.

Königin.

Was tat ich, daß du gegen mich die Zunge
So toben lassen darfst?

Hamlet.

Solch eine Tat,

Die alle Huld der Sittsamkeit entstellt,
Die Tugend Heuchler schilt, die Rose wegnimmt
Von unschuldvoller Liebe schöner Stirn
Und Beulen hinsetzt; Ehgelübde falsch
Wie Spielereide macht; o eine Tat,
Die aus dem Körper des Vertrages ganz
Die innre Seele reißet und die süße
Religion zum Wortgepränge macht.

Königin.

Weh, welche Tat?!*)

— — — — —
— — — — —

*) Ich habe die Worte:

„heavens face doth glow;
Yea, this solidity and compound mass,
With tristful visage, as against the doom,
Is tought — sick at the act.“

und: „That roars so loud, and thunders in the index?“
ausgeschieden, weil sie geschmacklos und schwülstig sind und nicht zu der ein-
fachen Sprache unsres Künstlers passen. Zudem bilden die Worte: „A rhap-
sody of words“ und „Ay me, what act“ einen Vers.

Hamlet.

Seht hier auf dies Gemälde und auf dies,
Das nachgeahmte Gleichniß zweier Brüder.
Seht, welche Anmut wohnt' auf diesen Brauen!
Apollos Locken, Jupiters hohe Stirn,
Ein Auge wie des Mars, zum Drohn und zum Gebieten,
Des Götterherolds Stellung, wann er eben
Sich niederschwingt auf himmelnahen Höhen;
In Wahrheit ein Vereen und eine Bildung,
Auf die sein Siegel jeder Gott gedrückt,*)
Der Welt Gewähr für einen Mann zu leisten:
Dies war Eu'r Gatte. — Seht nur her, was folgt:
Hier ist Eu'r Gatte, gleich der brand'gen Ahre
Verderblich seinem Bruder. Habt Ihr Augen?
Die Weide dieses schönen Bergs verlaßt Ihr,
Und mästet Euch im Sumpf? Ha, habt Ihr Augen?
Nennt es nicht Liebe! Denn in Eurem Alter
Ist der Tumult im Blute zahm; es schleicht
Und wartet auf das Urteil: und welches Urteil
Fiel ab von dem zu dem? Sinn habt Ihr sicher,
Sonst könnte keine Regung in Euch sein:
Doch sicher ist der Sinn vom Schlag gelähmt,
Denn Wahntwitz würde hier nicht irren: nie
Hat so den Sinn Berrücktheit unterjocht,
Daß nicht ein wenig Wahl ihm blieb, genug
Für solchen Unterschied.
Ja nur ein Teilchen eines echten Sinns
Tappt nimmermehr so zu.
Scham, wo ist dein Erröten? Lüsterheit,
Empörst du dich in der Matrone Gliedern,
So sei die Keuschheit der entflammten Jugend
Wie Wachs und schmelz in ihrem Feuer hin;
Auf keine Schande aus, wenn heißes Blut
Zum Angriff stürmet: da der Frost ja selbst
Nicht minder kräftig brennt und die Vernunft
Den Willen kuppelt.**)

*) „Where every god did seem to set his seal“ — dürfte nicht ganz echt sein. — „Jeder Gott“??

***) Die herrliche Scene hat sehr gelitten und ist auch im Einzelnen verworren. Ich habe die letzten 6 Verse nicht unterdrückt, weil sie mir bis auf

Königin.

O Hamlet, sprich nicht mehr!
Du lehrst die Augen recht ins Innre mir,
Da seh' ich Flecke, tief und schwarz gefärbt,
Die nicht von Farbe lassen.

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

Hamlet.

Ein Mörder und ein Schalk; ein Knecht, nicht wert
Das Behntel eines Zwanzigteils von ihm,
Der Eu'r Gemahl war; ein Hanswurst von König,
Ein Beutelschneider von Gewalt und Reich,
Der weg vom Sims die reiche Krone stahl.

Königin.

Nicht weiter!

Hamlet.

Ein König aus Fegen und Flicken —

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

Königin.

Dies ist bloß deines Hirnes Ausgeburt;
In dieser Wesenlosen Schöpfung ist
Verzückung sehr geübt.

Hamlet.

Es ist kein Wahnwitz, was ich vorgebracht.
Bringt mich zur Prüfung, und ich wiederhole
Die Sach' Euch Wort für Wort, wovon der Wahnwitz

die „rebellische Hölle“, die ich durch „Lüsterheit“ zu ersetzen gewagt, echt zu sein scheinen, ob sie gleich in Widerspruch mit dem unmittelbar Vorhergehenden stehn. Statt „rebellious hell“ könnte „rebellious heat“ gestanden haben.

Abspringen würde. Mutter, um Eu'r Heil!
Legt nicht die Schmeichelsalb' auf Eure Seele,
Daß nur mein Wahnwiz spricht, nicht Eu'r Vergehn;
Sie wird den bösen Fleck nur leicht verharschen,
Indes Verderbnis, heimlich untergrabend,
Von innen angreift.

Königin.

O Hamlet! du zerpaltest mir das Herz.

Hamlet.

O werft den schlechtern Teil davon hinweg
Und lebt so reiner mit der andern Hälfte. *)

— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —

Vierter Aufzug.

Erste Scene.

Ein Zimmer im Schlosse.

Der König und die Königin.

— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —

König.

Bedrohlich ist für alle seine Freiheit,
Sowohl Euch selbst, als uns und jedem andern

*) Ich halte alles, was jetzt noch in dieser Scene folgt, für unecht und aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem älteren „Hamlet“ herrührend. Die Ermahnung zur Enthaltbarkeit und die Hinweisung auf das Beisammensein im Bette sind zu roh und fallen ganz aus dem Tone der zwar leidenschaftlichen, aber doch edel gehaltenen Sprache Hamlets. Da auch die Art, wie Polonius umgebracht wird, auf ein älteres Stück zurückweist, so fallen dem Verfasser desselben auch die Roheiten zu, welche Hamlet mit dem Leichnam anstellt.

Den Schluß der Scene und des Aufzuges bildete möglichenfalls die aus Notwehr erfolgte Tötung des Polonius durch Hamlet — hierdurch wurde die Situation auf die Spitze getrieben; und die Gegensätze flammten hell auf. Die scenische Bedeutung eines solchen Vorgangs ist einleuchtend. —

Ach, wer soll diese blut'ge Tat vertreten?
Uns wird zur Last sie fallen, deren Vorsicht
Den kranken jungen Mann gar wohlverwahrt
Und fern von Menschen hätte halten sollen.
Doch unsre Liebe war so groß, daß wir
Nicht einsehn wollten, was das Beste war.
Und wie der Eigner eines bösen Schadens,
Den er geheim hält, ließen wir ihn zehren
Recht an des Lebens Mark. Wo ist er hin?

Königin.

Er schafft den Leichnam des Erschlagenen weg,
Wobei sein Wahnsinn, wie ein Körnchen Gold
In einem Erz von schlechteren Metallen,
Sich rein beweist: er weint um das Geschehne.

König.

Ich lass' ihn holen und den Leichnam suchen.
O, wie gefährlich ist's, daß dieser Mensch
So krank umhergeht! Dennoch dürfen wir
Nicht nach dem strengen Recht mit ihm verfahren.
Er ist beliebt bei der verworrenen Menge,
Die mit dem Aug', nicht mit dem Urteil wählt,
Und wo das ist, wägt man des Schuld'gen Plage,
Doch nie die Schuld.*)

Rosentrans und Guldenstern treten auf.

König.

Geht, beide Freunde, nehmt euch wen zur Hilfe:
Polonius ward getötet vom kranken Hamlet.

*) Bekanntlich knüpft sich an diese Sätze (die in unserm Stück einen Monolog des Königs bilden [IV. 3]) noch das Weitere:

„Um alles auszugleichen,
Muß diese schnelle Wegsendung ein Schritt
Der Überlegung scheinen: wenn die Krankheit
Verzweifelt ist, kann ein verzweifelt Mittel
Nur helfen, oder keins.“

Die Worte gehören zu dem Motiv, das ich ausscheide. Im Original giebt sich der Zusatz, wie mir scheint, dadurch zu erkennen, daß er über den Vers, zu dem er gehört, hinauswächst.

„But never the offence. To bear all smooth and even.“

Dieser Alexandriner könnte nun ein Zufall sein; aber es ist jedenfalls merkwürdig, daß er sich gerade hier befindet.

Geht, sucht ihn, sprecht ihm zu und bringt den Leichnam
In die Kapell'. Ich bitt euch, eilt hierbei!

(Rosenkranz und Güldenstern ab.)

Komm, Gertrud, rufen wir von unsern Freunden
Die Klügsten auf und machen ihnen kund,
Was wir zu tun gedenken und was leider
Geschehn: so kann der schlangenart'ge Leumund,
Deß Bischeln von dem einen Pol zum andern,
So sicher wie zum Ziele die Kanone
Den gift'gen Schu trägt, unsern Namen noch
Verfehlen und die Luft unschädlich treffen.
(O komm hinweg mit mir! Entsetzen ist.
In meiner Seel' und innerlicher Zwist.)*)

Rosenkranz tritt auf.

König.

Was ist geschehn?

Rosenkranz.

Wo er die Leiche hingeschafft, mein Fürst.
Vermögen wir von ihm nicht zu erfahren.

König.

Wo ist er selber?

Rosenkranz.

Draußen, gnäd'ger Herr;
Bewacht, um Eu'r Belieben abzuwarten.

König.

So führt ihn vor uns.

Rosenkranz.

Ge, Güldenstern! fhr den gnädigen Herrn herein!

Güldenstern kommt mit Hamlet.

König.

Nun Hamlet, wo ist Polonius?

Hamlet.

Beim Nachtmahl.

König.

Beim Nachtmahl?

Hamlet.

Nicht wo er ist, sondern wo er gegessen wird. Eine gewisse Reichsversammlung von Paladinen in der Gestalt von lederen Wrmern hat sich eben

*) Wohl nur ein Zusatz des Bearbeiters.

an ihn gemacht. So 'n Wurm ist Euch der vornehmste Kaiser, was die Tafel betrifft. Wir mästen alle andern Kreaturen, um uns zu mästen; und uns selbst mästen wir für Maden. Der fette König und der magre Bettler sind nur verschiedene Gerichte; zwei Schüsseln, aber für eine Tafel; das ist das Ende vom Liede.

König.

Ach Gott! ach Gott!

Hamlet.

Jemand könnte mit dem Wurm fischen, der von einem König gegessen hat, und von dem Fisch essen, der den Wurm verzehrte.

König.

Was meinst du damit?

Hamlet.

Nichts als Euch zu zeigen, wie ein König seine Staatsreise durch die Gedärme eines Bettlers machen kann.

König.

Wo ist Polonius?

Hamlet.

Im Himmel. Schickt hin, um zuzusehn. Wenn Euer Bote ihn da nicht findet, so sucht ihn selbst an dem andern Orte. Aber wahrhaftig, wo Ihr ihn nicht binnen dieses Monats findet, so werdet Ihr ihn wittern, wann Ihr die Treppe zur Galerie hinaufgeht.

König (zu einigen aus dem Gefolge).

Geht, sucht ihn dort.

Hamlet (zu denen vom Gefolge).

Er wird warten, bis ihr kommt.

(Einige aus dem Gefolge ab.)

— — — — —
— — — — —
— — — — —

Zweite Scene.

Eine Ebene in Dänemark.

Fortinbras und Truppen, in Marsch begriffen, treten auf.

Fortinbras.

Geht, Hauptmann, grüßt von mir den Dänenkönig;
Sagt ihm, daß Fortinbras auf sein Gestatten
Für den versprochenen Zug durch sein Gebiet
Geleit begehrt. Ihr wißt, wo wir uns treffen.

Wenn Seine Majestät uns sprechen will,
So wollen wir pflichtmäßig ihn begrüßen;
Das meldet ihm.

Hauptmann.

Ich will es tun, mein Prinz.

Fortinbras (zu den Truppen).

Rückt langsam vor! (Mit den Truppen ab.)

Samlet tritt auf mit Gefolge.

Hamlet.

Wesh sind die Truppen, lieber Herr?

Hauptmann.

Sie sind von Norweg, Herr.

Hamlet.

Wozu bestimmt, ich bitt' Euch?

Hauptmann.

Sie rücken gegen Polen.

Hamlet.

Wer führt sie an?

Hauptmann.

Des alten Norwegs Neffe, Fortinbras.

Hamlet.

Und geht es auf das ganze Polen, oder
Auf einen Grenzort nur?

Hauptmann.

Um wahr zu reden und mit keinem Zusatz,
Wir gehn, ein kleines Fleckchen zu gewinnen,
Das keinen Vorteil als den Namen bringt.
Für fünf Dukaten, fünf, möcht ich's nicht pachten.
Auch bringt's dem Norweg oder Polen sicher
Nicht mehr, wenn man auf Erbzins es verkauft.

Hamlet.

So wird's der Pole nicht verteid'gen wollen.

Hauptmann.

Doch; es ist schon besetzt.

Hamlet (beiseite).

(Zweitausend Seelen, zwanzigtausend Goldstück'
Entscheiden diesen Lumpenzwist noch nicht.)

Dies ist des Wohlstands und der Ruh' Geschwür,
Das innen ausbricht, während sich von außen
Kein Grund des Todes zeigt.)* (Laut.) Ich dank' Euch, Herr.

Hauptmann.

Geleit' Euch Gott! (Ab.)

Hamlet (allein).

(Wie jeder Anlaß mich verklagt und spornet
Die träge Rache an! Was ist der Mensch,
Wenn seiner Zeit Gewinn, sein höchstes Gut
Nur Schlaf und Essen ist? Ein Vieh, nichts weiter.
Gewiß, der uns mit solcher Denkkraft schuf,
Voraus zu schaun und rückwärts, gab uns nicht
Die Fähigkeit und göttliche Vernunft,
Um ungebraucht in uns zu schimmeln. Nun,
Sei's viehisches Vergessen, oder sei's
Ein banger Zweifel, welcher zu genau
Bedenkt den Ausgang — ein Gedanke, der,
Berlegt man ihn, ein Viertel Weisheit nur
Und stets drei Viertel Feigheit hat — ich weiß nicht,
Weshwegen ich noch lebe, um zu sagen:
„Dies muß geschehn;“ da ich doch Grund, Willen
Und Macht und Mittel hab', um es zu tun.
Beispiele, die zu greifen,**) mahnen mich:
So dieses Heer von solcher Zahl und Stärke,
Von einem zarten Prinzen***) angeführt,
Des Mut, von hoher Ehrbegier geschwellt,
Die Stirn dem unsichtbaren Ausgang beut†)
Und giebt sein sterblich und verletzbar Teil
Dem Glück, dem Tode, den Gefahren preis
Für eine Nußschal'. [Wahrhaft groß sein, heißt
Nicht ohne großen Gegenstand sich regen;
Doch einen Strohalm selber groß verfedten,
Wenn Ehre auf dem Spiel.] Wie steh' denn ich,

*) Dies „beiseit“ hat eigentlich keinen rechten Sinn, da der Monolog alles bringt, was die Begegnung in Hamlet anregt. Übrigens ist der letzte Satz unsinnig.

***) „gross as earth“ — „groß wie die Erde“ — Bedenklich!

****) „Led by a delicate and tender prince“: „Geführt von einem zarten jungen Prinzen.“

†) „Makes mouths at the invisible event“: „Ein schiefes Gesicht macht dem unsichtbaren Ausgang.“

Den nicht des Vaters Mord, der Mutter Schande,
Antriebe der Vernunft und des Geblüts,
Den nichts erweckt? Ich seh' indes beschämt
Den nahen Tod von zwanzigtausend Mann,
Die für 'ne Grille, ein Phantom des Ruhms,
Zum Grab gehn wie ins Bett: es gilt ein Fleckchen,
Worauf die Zahl den Streit nicht führen kann;
Nicht Gruft genug und Raum, um die Erschlagenen
Nur zu verbergen. O, von Stund' an trachtet
Nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet! (26.)*)

*) Ich kann meine großen Bedenken gegen den Monolog nicht unterdrücken. Die Stelle „wahrhaft groß sein u.“ ist natürlich über allen Zweifel erhaben; aber sie steht dort nicht eigentlich an ihrem Plage und reißt den Gedankengang des Monologs auseinander. (Im Original wird dies Einschleppsel auch dadurch erkennbar, daß der Rhythmus des ersten Verses verdorben ist:

„Even for an egg-shell. Rightly to be great.“

Der Vers lautete ursprünglich offenbar:

„Even for an egg-shell. How stand I then“);

und im übrigen bietet das Stück die bemerkenswertesten Absonderlichkeiten. Zunächst erweisen sich die „blutigen Gedanken“ (My thoughts be bloody) als Eigentum des Bearbeiters; aber auch die Hinweisung auf den göttlichen Schöpfer und die göttliche Vernunft nehmen sich im Munde des materialistisch philosophierenden Hamlet seltsam aus, um so mehr, als die Worte: „he that made us with such large discourse“ (Schlegel übersetzt: „Der uns mit solcher Denkraft schuf“) jedenfalls nicht ganz ausdrücken, was sie ausdrücken sollen. — Zu alledem kommt dann noch die „dull revenge“, die sich offenbar auf die Ermordung des Königs bezieht. — Wie sollen wir uns zurechtfinden? Überdies kommt dieser Zug des Fortinbras etwas spät. In II. 2. berichtet Voltimand über Fortinbras und dessen Absicht; und erst jetzt, fast am Ende des Stückes erscheint er, um nach Polen zu gehn! Wenn wir bedenken, wie wichtig für eine politische Handlung sein früheres Auftreten wäre, weil dann die Bewegung eine ganz andre werden müßte; wenn wir ferner bedenken, daß Hamlet nach dem dritten Aufzug nicht mehr der Mann ist, zu brüten und mit sich zu hadern, so werden wir nur zu sehr geneigt sein, dieses Szenenstück entweder noch in den zweiten oder spätestens in den dritten Aufzug zu verlegen. Da unser Stück leider gar keinen Anhaltspunkt für das Fortinbras-Motiv bietet, so habe ich es nicht gewagt, eine Umstellung vorzunehmen. Die Ökonomie der Tragödie wird aber ganz zerrüttet, wenn diese Scene hier stehen bleibt. — Der Monolog rührt übrigens offenbar aus dem älteren (wahrscheinlich Kydschen) „Hamlet“ her.

Dritte Scene. *)

?

?

?

*) Ich halte die ganze fünfte Scene des vierten Aufzuges für unecht, will aber wenigstens den Anfang desselben mit dem ersten Auftreten der wahnsinnigen Ophelia hier wiedergeben.

Helsingör.

Ein Zimmer im Schlosse.

Die Königin und Horatio treten auf.

Königin.

Ich will nicht mit ihr sprechen.

Horatio.

Sie ist sehr dringend, wirklich außer sich;
Ihr Zustand ist erbarmenswert.

Königin.

Was will sie?

Horatio.

Sie spricht von ihrem Vater; sagt, sie höre,
Die Welt sei schlimm, und ächzt und schlägt die Brust;
Ein Strohalm ärgert sie; sie spricht verworren
Mit halbem Sinn nur: ihre Red' ist nichts,
Doch leitet ihre unbestimmte Weise
Die Hörenden auf Schlüsse; man errät,
Man stückt zusammen ihrer Worte Sinn,
Die sie mit Nicken giebt, mit Winken, Mienen,
So daß man wahrlich denken muß, man könnte
Zwar nichts gewiß, jedoch viel Arges denken.
's wär' gut, man spräche sie: sie könnte Argwohn
In Unheil brütende Gemüter streun.

Königin.

So laßt sie vor! (Horatio ab.)
Der Kranken Seele, nach der Art der Sünden,
Scheint jeder Taus ein Unglück zu verkünden;
Von so betörter Furcht ist Schuld erfüllt,
Daß, sich verbergend, sie sich selbst enthüllt.

?
?
?

Horatio kommt zurück mit Ophelia.

Ophelia.

Wo ist die schöne Majestät von Dänemark?

Königin.

Wie geht's, Ophelia?

Ophelia (singt).

Wie erkenn' ich dein Treulich
Vor den andern nun?
An dem Muschelhut und Stab
An den Sandelschuhn.

Königin.

Ach, süßes Fräulein, wozu soll dies Lied?

Ophelia.

Was beliebt? Nein, bitte, hört.

(Singt.) Er ist lange tot, und hin,
Tot und hin, Fräulein!
Ihm zu Häupten ein Rasen grün,
Ihm zu Fuß ein Stein.

O!

Königin.

Aber sagt, Ophelia —

Ophelia.

Bitt' Euch, hört.

(Singt.) Sein Leichenhemd weiß wie Schnee zu sehn —
Der König tritt auf.

Königin.

Ach, mein Gemahl, seht hier!

Ophelia (singt).

Geziert mit Blumensegen,
Das unbetränt zum Grab muß't gehn
Von Liebesregen.

König.

Wie geht's Euch, holdes Fräulein?

Ophelia.

Gottes Lohn! recht gut. Sie sagen, die Eule war eines Bäckers Tochter.
Ach Herr! wir wissen wohl, was wir sind, aber nicht, was wir werden können.
Gott segne Euch die Mahlzeit!

König.

Anspielung auf ihren Vater.

?
?
?

Ophelia.

Bitte, laßt uns darüber nicht sprechen; aber wenn sie Euch fragen, was es bedeutet, so sagt nur:

(Singt.) Auf morgen ist Sanct Valentins Tag
Wohl an der Zeit noch früh,
Und ich, 'ne Maid, am Fensterschlag
Will sein Eu'r Valentin.
Er war bereit, tät an sein Kleid,
Tät auf die Kammertür.
Ließ ein die Maid, die als 'ne Maid
Ging nimmer mehr herfür.

König.

Holbe Ophelia!

Ophelia.

Führwahr, ohne Schtour, will ich ein Ende machen.

(Singt.) Bei unsrer Frau und Sanct Katrin!
O pfui! was soll das sein?
Ein junger Mann tut's, wenn er kann;
Beim Himmel, 's ist nicht fein.
Sie sprach: eh' Ihr gescherzt mit mir,
Gelobtet Ihr, mich zu frein.

Er antwortet:

Ich bräch's auch nicht, beim Sonnenlicht!
Wärst du nicht kommen herein.

König.

Wie lang' ist sie schon so?

Ophelia.

Ich hoffe, es wird noch alles gut. Wir müssen geduldig sein; aber ich kann nicht umhin zu weinen, wenn ich denke daß sie ihn in die kalte Erde gelegt haben. Mein Bruder soll davon wissen, und so dank' ich Euch für Euren guten Rat. Kommt, meine Kutsche! Gute Nacht, Damen! gute Nacht, süße Damen! gute Nacht! gute Nacht! (Ab.)

König (zu Horatio).

Folgt auf dem Fuß ihr doch: bewacht sie recht!

(Horatio ab.)

O, dies ist Gift des tiefen Grams: es quillt
Aus ihres Vaters Tod. Und seht nun an,
O Gertrud! Gertrud! wenn die Leiden kommen,
So kommen sie wie einzle Späher nicht,
Rein, in Geschwadern. Ihr Vater umgebracht;

?
?
?

Fort Euer Sohn, er selbst der wüßte Stifter
Gerechten eignen Bauns; das Volk verschlänmt,
Schädlich und trüb' im Wähnen und Vermuten
Vom Tod des redlichen Polonius;
Und töricht war's von uns, so unterm Husch
Ihn zu bestatten; dann dies arme Kind
Getrennt von sich und ihrem edlen Urteil,
Ohn' welches wir nur Bilder sind, nur Tiere.
Zulezt, was mehr als alles in sich schließt:
Ihr Bruder ist von Frankreich insgeheim
Zurückgekehrt, nährt sich von seinem Staunen,
Hält sich in Wolken und ermangelt nicht
Der Ohrenbläser, um ihn anzustechen
Mit gift'gen Reden von des Vaters Tod;
Wobei Verlegenheit, an Vorwand arm,
Sich nicht entblöden wird, uns zu verklagen
Von Ohr zu Ohr. O liebste Gertrud, dies
Sieht wie ein Traubenschuß an vielen Stellen
Mir überflüss'gen Tod. (Lärm hinter der Scene.)

König.

O weh! was für ein Lärm?

Ein paar Profasätze der Ophelia und die Verse: „Getrennt von sich und ihrem edlen Urteil, Ohn' welches wir nur Bilder sind, nur Tiere“ weisen auf den Originaldichter hin.

Um keine Schönheit des Originals fortfallen zu lassen, setze ich die Schilderung von dem Untergange Opheliens auch hierher.

Es neigt ein Weidenbaum sich über'n Bach
Und zeigt im klaren Strom sein graues Laub,
Mit welchem sie phantastisch Kränze wand
Von Hahnsfuß, Nesseln, Maßlieb, Ruckucksblumen,
(Die lose Schäfer gröblicher benennen,
Doch zücht'ge Mädchen sagen Totenfinger.) (?)
Dort, als sie aufklomm, um ihr Laubgewinde
An den gesenkten Ästen aufzuhängen,
Berbrach ein falscher Zweig, und nieder fielen
Die rankenden Trophäen und sie selbst
Ins weinende Gewässer. Ihre Kleider
Verbreiteten sich weit und trugen sie

Fünfter Aufzug.

Erste Scene. *)

Ein Kirchhof.

Zwei Totengräber kommen mit Spaten u. s. w.

Erster Totengräber.

Soll Die ein christlich Begräbniß erhalten, die vorsätzlich ihre eigne Seligkeit sucht?

Zweiter Totengräber.

Ich sage dir, sie soll's, mach also flugs ihr Grab. Der Totenbeschauer hat über sie gefessen und christlich Begräbniß erkannt.

Erster Totengräber.

Wie kann das sein, wenn sie sich nicht defensionsweise ertränkt hat?

Zweiter Totengräber.

Nun, es ist so befunden.

Erster Totengräber.

Es muß aber so offenkundig geschehn, es kann nicht anders sein. Denn dies ist der Punkt: wenn ich mich wissentlich ertränke, so beweist es eine Handlung, und eine Handlung hat drei Stücke: sie besteht in Handeln, Tun und Berichten. Ergel hat sie sich wissentlich ertränkt.

Zweiter Totengräber.

Ei, hör doch, Gebatter Schausler.

Sirenengleich ein Weilchen noch empor,
Indes sie Stellen alter Weisen sang,
Als ob sie nicht die eigne Not begriffe,
Wie ein Geschöpf, geboren und begabt
Für dieses Element. Doch lange währt' es nicht,
Bis ihre Kleider, die sich schwer getrunken,
Das arme Kind von (?) ihren Melodien
Hinunterzogen in den schlamm'gen Tod.

*) Diese Kirchhofscene, die ja bis zum Auftreten des Leichenzuges in jeder Zeile das Gepräge des großen Künstlers trägt, ist hier, im fünften Aufzuge ein großes Kreuz, nicht nur für das Stück, wie es vorliegt, sondern auch für die Tragödie, welche ich annehme. Der Hamlet dieser Scene ist durchaus der Hamlet der ersten Scenen. Wenn nicht so Manches in der Scene dagegen zu sprechen schiene, so würde ich das ganze Stück in den ersten Aufzug verlegen, da es der Stimmung Hamlets dort sehr entsprechen würde, daß er den Kirchhof aufsucht, in dessen Kirche wahrscheinlich der Vater begraben liegt.

Erster Totengräber.

Erlaube mir! Hier steht das Wasser: gut; hier steht der Mensch: gut. Wenn der Mensch zu diesem Wasser geht und sich selbst ertränkt, so bleibt's dabei, er mag wollen oder nicht, daß er hingehet. Merk dir das! Aber wenn das Wasser zu ihm kommt und ihn ertränkt, so ertränkt er sich nicht selbst. Ergel, wer an seinem eignen Tode nicht schuld ist, verkürzt sein eignes Leben nicht.

Zweiter Totengräber.

Ist das Rechtens?

Erster Totengräber.

Ei freilich, nach dem Totenbeschauer-Recht.

Zweiter Totengräber.

Willst du die Wahrheit wissen? Wenn's kein Fräulein gewesen wäre, so würde sie auch nicht in geweihter Erde begraben.

Erster Totengräber.

Ja, da haben wir's. Und es ist doch ein Jammer, daß die großen Leute in dieser Welt mehr Aufmunterung haben,*) sich zu hängen und zu ersäufen, als ihre Christenbrüder. Komm, den Spaten her! Es giebt keine so alten Edelleute als Gärtner, Grabenmacher und Totengräber: sie pflanzen Adams Profession fort.

Zweiter Totengräber.

War der ein Edelmann?

Erster Totengräber.

Er war der erste, der je armiert war.

Zweiter Totengräber.

Ei, was wollt' er!

Erster Totengräber.

Was? bist ein Heide? Wie legst du die Schrift aus? Die Schrift sagt: Adam grub. Konnte er ohne Arme graben? Ich will dir noch eine andre Frage vorlegen: wenn du mir nicht gehörig antwortest, so bekenne —

Zweiter Totengräber.

Nur zu!

Erster Totengräber.

Wer baut fester als der Maurer, der Schiffsbaumeister oder der Zimmermann?

Zweiter Totengräber.

Der Galgenmacher, denn sein Gebäude überlebt an die tausend Bewohner.

*) Ophelia gehörte wohl nicht zu den „großen Leuten“, hier wird ganz offenbar auf Polonius angespielt, dessen Ermordung vom König wohl für Selbstmord ausgegeben worden, um die Gemüter nicht zu beunruhigen. — Wenn in der Scene von dem „Fräulein“ gesprochen wird, so erweist sich das eben als Überarbeitung.

Erster Totengräber.

Dein Wig gefällt mir, meiner Treu'. Der Galgen tut gut: aber wie tut er gut? Er tut gut an denen, die übel tun. Nun tust du übel, zu sagen, daß der Galgen stärker gebaut ist, als die Kirche, also würde der Galgen an dir gut tun. Noch 'mal dran! frisch!

Zweiter Totengräber.

Wer stärker baut als ein Maurer, ein Schiffsbaumeister oder ein Zimmermann?

Erster Totengräber.

Ja, sag mir das, und du sollst Feierabend haben.

Zweiter Totengräber.

Mein Seel', nun kann ich's sagen.

Erster Totengräber.

Frisch!

Zweiter Totengräber.

Sapperment, ich kann's doch nicht sagen.

Hamlet und Horatio treten in einiger Entfernung auf.

Erster Totengräber.

Verbrich dir den Kopf nicht weiter darum, der dumme Esel geht doch nicht schneller, wie du ihn auch prügeln magst; und wenn dir jemand das nächstemal die Frage tut, antworte: der Totengräber. Die Häuser, die er baut, währen bis zum jüngsten Tage. Geh, mach dich ins Wirtshaus und hole mir einen Schoppen Brauntwein. (Zweiter Totengräber ab.)

Erster Totengräber (gräbt und singt).

In jungen Tagen ich lieben tät,
Das dächte mir so süß.
Die Zeit zu verbringen, ach früh und spät,
Behagte mir nichts wie dies.

Hamlet.

Hat dieser Kerl kein Gefühl von seinem Geschäft? Er gräbt ein Grab und singt dazu.

Horatio.

Die Gewohnheit hat es ihm zu einer leichten Sache gemacht.

Hamlet.

So pflegt es zu sein: je weniger eine Hand verrichtet, desto zarter ist ihr Gefühl.

Erster Totengräber (singt).

Doch Alter mit dem schleichenden Tritt
Hat mich gepackt mit der Faust
Und hat mich weg aus dem Lande geschifft,
Als hätt' ich da nimmer gehauft.

(Wirft einen Schädel auf.)

Hamlet.

Der Schädel hatte einmal eine Zunge und konnte singen; wie ihn der Schuft auf den Boden schleudert, als wär' es der Rinnbadeu Rains, der den ersten Mord beging! Dies mochte der Kopf eines Politikers sein, den dieser Ejel nun überlistet; (eines, der Gott den Herrn hintergehn wollte): nicht wahr?

Horatio.

Es ist möglich.

Hamlet.

Oder eines Hofmannes, der sagen konnte: „Guten Morgen, geliebtester Prinz! wie geht's, bester Prinz?“ Dies mochte der gnädige Herr von So und So sein, der das Pferd des gnädigen Herrn von So und So lobte, wenn er es gern zum Geschenk gehabt hätte; nicht wahr?

Horatio.

Ja, mein Prinz.

Hamlet.

Ja ja, und nun Junker Wurm; eingefallen und mit einem Totengräberspaten um die Rinnbadeu geschlagen. Das ist mir eine schöne Verwandlung; wenn wir nur die Kunst besäßen, sie zu sehen. Haben diese Knochen nicht mehr zu unterhalten gekostet, als daß man Regel mit ihnen spielt? Meine tun mir weh, wenn ich dran denke.

Erster Totengräber (singt).

Ein Grabscheit und ein Spaten wohl,
Sammt einem Kittel aus Lein,
Und o, eine Grube, gar tief und hohl,
Für solchen Gast muß sein.

(Wirft noch einen Schädel auf.)

Hamlet.

Da ist wieder einer: warum könnte das nicht der Schädel eines Rechtsgelehrten sein? Wo sind nun seine Klauseln, seine Praktiken, seine Fälle und seine Kniffe? Warum leidet er nun, daß dieser grobe Flegel ihn mit einer schmutzigen Schaufel um den Hirnkasten schlägt, und droht nicht, ihn wegen Tätlichkeiten zu belangen? Hm! Dieser Gefelle war vielleicht zu seiner Zeit ein großer Käufer von Ländereien, mit seinen Hypotheken, seinen Grundzinsen, seinen Kaufbriefen, seinen gerichtlichen Auflassungen. Ist dies nun der letzte Kauf seines Neukaufs und die Erstattung seiner Wiedererstattung, daß man ihm den stattlichen Hirnkasten mit herrlichem Kot ausstattet? Werden ihm seine Gewährsmänner und After-Gewährsmänner nichts mehr von seinen erkauften Gütern gewähren, als die Länge und Breite von ein paar Kontrakten? Sogar die Übertragungsurkunden seiner Ländereien könnten kaum in diesem Kasten liegen: und soll der Eigentümer selbst nicht mehr Raum haben? He?

Horatio.

Nicht ein Tüttlchen mehr, mein Prinz.

Hamlet.

Wird nicht Pergament aus Schafsfellen gemacht?

Horatio.

Ja, mein Prinz, und aus Kalbsfellen auch.

Hamlet.

Schafe und Kälber sind es, die darin ihre Sicherheit suchen. Ich will diesen Burschen anreden. — Wessen Grab ist das, heida?

Erster Totengräber.

Meines, Herr.

(Singt.) Und o, eine Grube, gar tief und hohl,
Für solchen Gast muß sein.

Hamlet.

Ich glaube wahrhaftig, daß es deines ist, denn du liegst darin.

Erster Totengräber.

Ihr liegt draußen, Herr, und also ist's nicht Eures; ich liege nicht darin, und doch ist es meines.

Hamlet.

Du lügst darin, weil du darin bist und sagst, daß es deines ist. Es ist aber für die Toten, nicht für die Lebendigen: also lügst du.

Erster Totengräber.

's ist eine lebendige Lüge, Herr, sie will von mir weg, zu Euch zurück.

Hamlet.

Für was für einen Mann gräbst du es?

Erster Totengräber.

Für keinen Mann.

(Hamlet.)

Für was für eine Frau denn?

Erster Totengräber.

Auch für keine.)

Hamlet.

Wer soll denn darin begraben werden?

Erster Totengräber.

Eine gewesene Frau, Herr; aber, Gott hab' sie selig! sie ist tot.*)

Hamlet.

Wie spitzfindig der Bursch ist! Wir müssen nach der Schnur sprechen, oder er sticht uns mit Silben zu Tode. Wahrhaftig, Horatio, ich habe seit diesen drei Jahren darauf geachtet:**) das Zeitalter ist so spitzfindig geworden, daß des Bauern Zehe der Ferse des Höflings die Frostbeulen mund tritt. — Wie lange bist du schon Totengräber?

Erster Totengräber.

Von allen Tagen im Jahre kam ich just den Tag dazu, da unser voriger König Hamlet den Fortinbras überwand.

Hamlet.

Wie lange ist das her?

Erster Totengräber.

Wißt Ihr das nicht? Das weiß jeder Narr. Es war denselben Tag, an welchem der junge Hamlet geboren ward, (der nun toll geworden und nach England geschickt ist.

Hamlet.

Ei so! Warum haben sie ihn nach England geschickt?

Erster Totengräber.

Nu, weil er toll war. Er soll seinen Verstand da wieder kriegen; und wenn er ihn nicht wiederkriegt, so tut's da nicht viel.

Hamlet.

Warum?

Erster Totengräber.

Man wird's ihm da nicht viel anmerken: die Leute sind da eben so toll, wie er.

Hamlet.

Wie wurde er toll?

Erster Totengräber.

Seltfam genug, sagen sie.

Hamlet.

Wieso seltsam?

*) Ich habe den Text nicht antasten wollen, kann aber nicht umhin zu erklären, daß ich hier eine Veränderung des Bearbeiters wahrzunehmen glaube. Ophelia ist keine „Frau“ gewesen; da ich aber glaube, daß (wenn es überhaupt auf eine Beerdigung abgesehen war) nicht Ophelia, sondern Polonius begraben werden soll, so dürfte der Totengräber gesagt haben: „Ein gewesener Mann zc.“ Die zweite Frage Hamlets würde dann fortfallen; sie klingt auch etwas eigen.

**) Was hat es mit „diesen drei Jahren“ für eine Bewandtnis.

Erster Totengräber.

Meine Seel', just dadurch, daß er den Verstand verlor.

Hamlet.

Kennt Ihr den Grund?

Erster Totengräber.

Freilich, dänischer Grund und Boden.) *) Ich bin hier seit dreißig Jahren Totengräber gewesen, in jungen und alten Tagen.

Hamlet.

Wie lange liegt wohl einer in der Erde, ehe er verfault?

Erster Totengräber.

Mein Treu', wenn er nicht schon vor dem Tode verfault ist (wie wir denn heutzutage viele lustsüchtige Leichen haben, die kaum bis zum Hineinlegen halten), so dauert er Euch ein acht bis neun Jahr aus; ein Lohgerber neun Jahre.

Hamlet.

Warum der länger als ein andrer?

Erster Totengräber.

Ei, Herr, sein Gewerbe gerbt ihm das Fell so, daß es eine lange Zeit das Wasser abhält, und das Wasser richtet so 'ne Blikleiche verteuftelt zu Grunde. Hier ist ein Schädel, der Euch dreiundzwanzig Jahre in der Erde gelegen hat.

Hamlet.

Wem gehörte er?

Erster Totengräber.

Einem unklugen Blikterl. Wer denkt Ihr, daß es war?

Hamlet.

Ja, ich weiß nicht.

Erster Totengräber.

Das Wetter über den unklugen Schalk! Er goß mir einmal eine Flasche Rheinwein über den Kopf. Dieser Schädel da war Yoricks Schädel, des Königs Spaßmacher.

*) Ich möchte diese Stelle, welche das Motiv der Wegendung Hamlets berührt, für einen Zusatz des Bearbeiters oder seines praktischen Helfers halten. An und für sich ist der Scherz nicht übel; aber er könnte dem Vorhergehenden glücklich nachempfunden sein. Auch scheinen mir die Sätze: „Es war denselben Tag, an welchem Hamlet geboren ward“ und „Ich bin hier seit dreißig Jahren Totengräber gewesen“ unmittelbar zusammen zu gehören: weil die letzte Bemerkung in gar keinem Zusammenhang mit dem Vorhergehenden steht.

Hamlet.

Dieser?

Erster Totengräber.

Ja ja, eben der.

Hamlet (nimmt den Schädel).

Laß mich sehen! — Ach, armer Yorick! — Ich kannte ihn, Horatio: ein Bursche von unendlichem Humor, voll von den herrlichsten Einfällen. Er hat mich tausendmal auf dem Rücken getragen, und jetzt, wie schaudert meiner Einbildungskraft davor! mir wird ganz übel. Hier hingen diese Lippen, die ich geküßt habe, ich weiß nicht wie oft. Wo sind nun deine Schwänke? deine Sprünge? deine Lieder, deine Blitze von Lustigkeit, wobei die ganze Tafel in Lachen ausbrach? Ist jetzt keiner da, der sich über dein eignes Grinsen aufhielte? Alles weggeschrumpft? Nun begieb dich in die Kammer der gnädigen Frau und sage ihr, wenn sie auch einen Finger dich auflegt: so ein Gesicht muß sie endlich bekommen; bring' sie damit zum Lachen! — Sei so gut, Horatio, sage mir dies Eine. —

Horatio.

Und was, mein Prinz?

Hamlet.

Glaubst du, daß Alexander in der Erde solchergestalt aussah?

Horatio.

Grade so.

Hamlet.

Und so roch? puh! (Wirft den Schädel hin.)

Horatio.

Gerade so, mein Prinz.

Hamlet.

Zu was für schnöden Bestimmungen wir kommen, Horatio! Warum sollte die Einbildungskraft nicht den edlen Staub Alexanders verfolgen können, bis sie ihn findet, wo er ein Spundloch verstopft?

Horatio.

Die Dinge so betrachten, heiße sie allzu genau betrachten.

Hamlet.

Nein, wahrhaftig, im geringsten nicht. Man könnte ihm bescheiden genug dahin folgen und sich immer von der Wahrscheinlichkeit führen lassen. Zum Beispiel so: Alexander starb, Alexander ward begraben, Alexander verwandelte sich in Staub; der Staub ist Erde; aus Erde machen wir Lehm: und warum sollte man nicht mit dem Lehm, worin er verwandelt ward, ein Bierfaß stopfen können?

Der große Cäjar, tot und Lehm geworden,
Verstopft ein Loch wohl vor dem rauhen Norden.
O, daß die Erde, der die Welt gebebt,
Vor Wind und Wetter eine Wand verklebt!

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — — *)

Laertes.

Die Todesart, die heimliche Bestattung —
Kein Schwert, noch Wappen über seiner Gruft,
Kein hoher Brauch, noch förmliches Gepräng —
Sie rufen laut, daß ich's zur Frage ziehn muß. **)

— — — — —
— — — — —

(Hamlet (vortretend).)

Wer ist der, deß Gram
So voll Emphase tönt? Deß Spruch des Wehes
Der Sterne Lauf beschwört und macht sie stillstehn,
Wie schreckbefangne Hörer? — Dies bin ich,
Hamlet der Däne. (Springt in das Grab.)

Laertes.

Dem Teufel deine Seele! (Ringt mit ihm.)

Hamlet.

Du betest schlecht.
Ich bitt' dich, laß die Hand von meiner Gurgel,

*) Die Beerdigungsscene, in der Form wie sie vorliegt, ist zu geschmacklos, als daß wir sie dem großen Künstler zuschreiben dürften; zudem geht die Pointe der Gegenüberstellung Hamlets und Laertes verloren, wenn Laertes am Grabe Opheliens die Klagen ertönen läßt. Ich weise hier auf meine Ausführung über diesen Punkt zurück. — Dürfte angenommen werden, daß es sich hier um die Beerdigung des Polonius handeln sollte, so dürfte die Scene wenigstens in den Anfang des vierten Aufzuges verlegt werden, und das wäre doch in sofern eine kleine Verbesserung, als dadurch der fünfte Aufzug für den Abschluß der großen Handlung freigemacht würde. Freilich muß ich gestehn, daß die Scene, wenn wir sie in den vierten Aufzug hinüberbringen, doch ebensowenig in die Ökonomie des Ganzen passen würde.

**) Die Worte: „as 'twere from heaven to earth“ halte ich für einen ungeschickten Zusatz des Bearbeiters; der Satz: „Cry to be heard, that I must call't in question“ bildet einen vollen Vers.

Denn ob ich schon nicht jäh und heftig bin,
So ist doch was Gefährliches in mir,
Daß ich zu scheun dir rate. Weg die Hand!

König.

Reißt sie doch von einander!

Königin.

Hamlet! Hamlet!

Alle.

Ihr Herren —

Horatio.

Besten Herr, seid ruhig!

(Einige vom Gefolge bringen sie auseinander, und sie kommen aus dem Grabe heraus.)*

— — — — —
— — — — —
— — — — —

Zweite Scene.*)

Hamlet und Horatio.

Hamlet.

Ein Menschenleben ist, als zählt man eins.
Doch ich bin sehr bekümmert, Freund Horatio,
Daß mit Laertes ich mich selbst vergaß:
Denn in dem Wilde seiner Sache seh' ich
Der meinen Gegenstück. Ich schätz' ihn gern,
Doch wirklich, seines Schmerzes Prahlerei
Empörte mich zu wilder Leidenschaft.

— — — — —
— — — — —

Ofrid tritt auf.

Ofrid.

Willkommen Eurer Hoheit hier in Dänmark!

Hamlet.

Ich dank' Euch ergebenst, Herr. (Zu Horatio.) Kennst du diese Mücke?

Horatio.

Nein, bester Herr.

*) Ich habe dieses Scenenstück zwar mitaufgenommen, aber ohne an die Echtheit desselben zu glauben.

***) Alles, was jetzt noch folgt (bis auf die Schlußwendung mit dem Auftreten Fortinbras'), müssen wir hinnehmen, weil wir ihm ratlos gegenüberstehn.

Hamlet.

Um so besser ist für dein Heil gesorgt, denn es ist ein Laster, ihn zu kennen. Er besitzet viel und fruchtbares Land: wenn ein Tier Fürst der Tiere ist, so wird seine Krippe neben des Königs Bedeck stehn. Er ist eine Elster, aber wie ich dir sage, mit weitläufigen Besitzungen von Kot gesegnet.

Ofrid.

Geliebtester Prinz, wenn Eure Hoheit Mühe hätte, so wünschte ich Euch etwas von Seiner Majestät mitzuteilen.

Hamlet.

Ich will es mit aller Aufmerksamkeit empfangen, Herr. Eure Mühe an ihre Stelle: sie ist für den Kopf.

Ofrid.

Ich danke Eurer Hoheit, es ist sehr heiß.

Hamlet.

Mein, auf mein Wort, es ist sehr kalt; der Wind ist nördlich.

Ofrid.

Es ist ziemlich kalt, in der That, mein Prinz.

Hamlet.

Aber doch, dünkt mich, ist es ungemein schwül und heiß, oder mein Temperament —

Ofrid.

Außerordentlich, gnädiger Herr, es ist sehr schwül — auf gewisse Weise — ich kann nicht sagen wie. Gnädiger Herr, Seine Majestät befahl mir, Euch wissen zu lassen, daß er eine große Wette auf Euren Kopf anstellt hat. Die Sache ist folgende, Herr: —

Hamlet.

Ich bitte Euch, vergeßt nicht! (Hamlet nötigt ihn, das Barett aufzusetzen.)

Ofrid.

Erlaubt mir, wertester Prinz, zu meiner eigenen Bequemlichkeit, wahrhaftig. Vor kurzem, Herr, ist Laertes hier an den Hof gekommen: auf meine Ehre ein vollkommener Cavalier, von den vortrefflichsten Auszeichnungen, von einer sehr gefälligen Unterhaltung und glänzendem Außern. In der That, um mit Sinn von ihm zu sprechen, er ist die Musterkarte der feinen Lebensart, denn Ihr werdet in ihm den Inbegriff aller Gaben finden, die ein Cavalier nur wünschen kann zu sehn.

Hamlet.

Seine Beschreibung, Herr, leidet keinen Verlust in Eurem Munde, ob ich gleich weiß, daß es die Rechenkunst des Gedächtnisses schwindlig machen würde,

ein vollständiges Verzeichniß seiner Eigenschaften aufzustellen. Und doch würde es nur aus dem Groben sein, in Rücksicht seines behenden Fluges. Aber, im heiligsten Ernste der Lobpreisung, ich halte ihn für einen Geist von großem Umfange, und seine innere Begabung so köstlich und selten, daß, um uns wahrhaft über ihn auszudrücken, nur sein Spiegel seinesgleichen ist, und wer sonst seiner Spur nachgehn will, sein Schatten, nichts weiter.

Ofrich.

Eure Hoheit spricht ganz untrüglich von ihm.

Hamlet.

Der Betreff, Herr? Warum lassen wir den rauhen Atem unserer Rede über diesen Cavalier gehen?

Ofrich.

Prinz?

Horatio.

Ist es nicht möglich, sich in einer andern Sprache verständlich zu machen! Ihr werdet es sicherlich können, Herr.

Hamlet.

Was bedeutet die Nennung dieses Cavaliers?

Ofrich.

Des Laertes?

Horatio.

Sein Beutel ist schon leer: alle seine goldnen Worte sind ausgegeben.

Hamlet.

Ja, des nämlichen.

Ofrich.

Ich weiß, Ihr seid nicht ununterrichtet —

Hamlet.

Ich wollte, Ihr wüßtet es, Herr, ob es mich gleich, bei meiner Ehre! noch nicht sehr empfehlen würde. — Nun wohl, Herr!

Ofrich.

Ihr seid nicht ununterrichtet, welche Vollkommenheit Laertes besitzt —

Hamlet.

Ich darf mich dessen nicht rühmen, um mich nicht mit ihm an Vollkommenheit zu vergleichen; einen andern Menschen aus dem Grunde kennen, hieße sich selbst kennen.

Ofrich.

Ich meine, Herr, was die Führung der Waffen betrifft; nach der Beimeßung, die man ihm erteilt, ist er darin ohnegleichen.

Hamlet.

Was ist seine Waffe?

Osrick.

Degen und Stoßklinge.

Hamlet.

Das wären denn zweierlei Waffen; doch weiter!

Osrick.

Der König, Herr, hat mit ihm sechs Berberhengste gewettet; wogegen er, wie ich höre, sechs französische Degen sammt Zubehör, als Gürtel, Gehente und so weiter, verpfändet hat. Drei von den Gestellen sind in der That dem Auge sehr gefällig, den Gefäßen sehr angemessen, unendlich zierliche Gestelle und von sehr geschmackvoller Erfindung.

Hamlet.

Was nennt Ihr die Gestelle?

Horatio (zu Hamlet).

Ich mußte, Ihr würdet Euch noch an seinen Randglossen erbauen müssen, ehe das Gespräch zu Ende wäre.

Osrick.

Die Gestelle sind die Gehente.

Hamlet.

Der Ausdruck würde schicklicher für die Sache sein, wenn wir eine Kanone an der Seite führen könnten; bis dahin laßt es immer Gehente bleiben. Aber weiter: sechs Berberhengste gegen sechs französische Degen, ihr Zubehör, und drei geschmackvoll erfundene Gestelle: das ist eine französische Wette gegen eine dänische. Weßwegen haben sie dies verpfändet, wie Ihr's nennt?

Osrick.

Der König, Herr, hat gewettet, daß Laertes in zwölf Gängen zwischen Euch und ihm nicht über drei vor Euch voraushaben soll; er hat auf zwölf gegen neun gewettet; und es würde sogleich zum Versuch kommen, wenn Eure Hoheit zu der Erwiderung geneigt wäre.

Hamlet.

Wenn ich nun erwidre: nein?

Osrick.

Ich meine, gnädiger Herr, die Stellung Eurer Person zu dem Versuche.

Hamlet.

Ich will hier im Saale auf und ab gehn; wenn es Seiner Majestät gefällt, es ist jetzt bei mir die Stunde, frische Luft zu schöpfen. Laßt die Rapiere bringen; hat Laertes Lust, und bleibt der König bei seinem Vorsatze,

so will ich für ihn gewinnen, wenn ich kann; wo nicht, so werde ich nichts als die Schande und die überzähligen Stöße davon tragen.

Osrík.

Soll ich Eure Meinung so erklären?

Hamlet.

In diesem Sinne, Herr, mit Ausschmückungen nach Eurem Geschmack.

Osrík.

Ich empfehle Eurer Hoheit meine Ergebenheit. (Ab.)

Hamlet.

Der Curige. (Zu Horatio.) Er tut wohl daran, sich selbst zu empfehlen: es möchte ihm sonst kein Mund zu Gebote stehn.

Horatio.

Dieser Kiebitz ist mit der halben Eierschale auf dem Kopfe aus dem Nest gelaufen.

Hamlet.

Er machte Umstände mit seiner Mutter Brust, eh' er daran sog. Auf diese Art hat er, und viele Andre von demselben Schlage, in die das schale Zeitalter verliebt ist, nur den Ton der Mode und den äußerlichen Schein der Unterhaltung erhascht: eine Art von aufbrausender Mischung, die sie durch die blödesten und gesichtstesten Urtheile mitten hindurch führt; aber man hauche sie nur zur Probe an, und die Blasen plagen.

Ein Edelmann tritt auf.

Edelmann.

Gnädiger Herr, Seine Majestät hat sich Euch durch den jungen Osrík empfehlen lassen, der ihm meldete, daß Ihr ihn im Saale erwarten wollt. Er schickt mich, um zu fragen: ob Eure Lust, mit Laertes zu fechten, fortbauert, oder ob Ihr längern Aufschub dazu verlangt.

Hamlet.

Ich bleibe meinen Vorsätzen treu, sie richten sich nach des Königs Wunsche. Wenn es ihm gelegen ist, bin ich bereit, jetzt oder zu jeder andern Zeit; vorausgesetzt, daß ich so gut imstande bin, wie jetzt.

Edelmann.

Der König, die Königin und alle sind auf dem Wege hieher.

Hamlet.

Zur guten Stunde.

Edelmann.

Die Königin wünscht, Ihr möchtet den Laertes freundschaftlich anreden, ehe Ihr anfangt zu fechten.

Hamlet.

Ihr Rat ist gut. (Der Edelmann ab.)

Horatio.

Ihr werdet diese Wette verlieren, mein Prinz.

Hamlet.

Ich denke nicht: seit er nach Frankreich ging, bin ich in beständiger Übung geblieben; ich werde bei der ungleichen Wette gewinnen. Aber du kannst dir nicht vorstellen, wie übel es mir ums Herz ist. Doch es tut nichts.

Horatio.

Mein, bester Herr —

Hamlet.

Es ist nur Torheit; aber es ist eine Art von schlimmer Ahnung, die vielleicht ein Weib ängstigen würde.

Horatio.

Wenn Eurem Gemüt irgend etwas widersteht, so gehorcht ihm: ich will ihrer Pheerkunft zuvorkommen und sagen, daß Ihr nicht aufgelegt seid.

Hamlet.

Nicht im geringsten. Ich trocke allen Vorbedeutungen: es waltet eine besondere Vorsehung über dem Fall eines Sperlings. Geschieht es jetzt, so geschieht es nicht in Zukunft; geschieht es nicht in Zukunft, so geschieht es jetzt; geschieht es jetzt nicht, so geschieht es doch einmal in Zukunft. In Bereitschaft sein ist Alles. Da kein Mensch weiß, was er verläßt, was kommt darauf an, frühzeitig zu verlassen? Mag's sein!*)

*) Ich habe mich nicht enthalten können, dieses ganze Stück mitaufzunehmen, weil es unverkennbar künstlerisches Gepräge trägt; andrerseits aber erregt das Ganze die lebhaftesten Bedenken, zumal hier, wo wir uns dieser Scherze von Hamlet gar nicht mehr versehen. Diese Unterhaltung weist unverkennbar auf die Unterhaltungen Hamlets mit Polonius, und mit Rosenkranz und Gildenstern zurück (II. 2, 3). Auch dürfte sich ein Hamlet solche Scherze wohl nur dann erlauben, wenn er für gestört galt. Befindet sich aber Hamlet im fünften Aufzug noch in der Brutus-Rolle? — Dieser Punkt ist überhaupt der höchsten Beachtung wert: Hamlet wird in den zwei letzten Aufzügen (abgesehen von den ersten 3 Scenen des vierten Aufzuges, wie unser Stück sie bietet) gar nicht mehr als Wahnsinniger behandelt; nur zu Laertes sagt er, als dieser ihn zur Rechenschaft zieht (kurz vor dem Duell), daß er wahnsinnig gewesen oder es wohl noch ist — aber Niemand achtet darauf. Und durfte der König einem Geisteskranken ein Duell, sei es auch nur ein Schein-duell, zumuten? Wie soll ein Mensch, der nach der Meinung seiner Umgebung nicht zurechnungsfähig ist, eine Wette in einer Kunst gewinnen, welche große

Der König, die Königin, Laertes, Herren vom Hofe, Estrid, und andere Gefolge mit Rapiere
u. s. w. treten auf.

König.

Kommt, Hamlet, kommt! nehmt diese Hand von mir.

(Der König legt die Hand des Laertes in die des Hamlet.)

Hamlet (zu Laertes).

Gewährt Verzeihung, Herr, ich tat euch unrecht;
Allein verzeiht um Eurer Ehre willen.
Der Kreis hier weiß, Ihr hörtet's auch gewiß,
Wie ich mit schwerem Trübsinn bin geplagt.
Was ich getan,
Das die Natur in Euch, die Ehr' und Sitte
Hart aufgeregt, erklär' ich hier für Wahnsinn.
War's Hamlet, der Laertes tränkte? Nein.
Wenn Hamlet von sich selbst geschieden ist
Und, weil er nicht er selbst, Laertes tränkt,

Gewandtheit und Geistesgegenwart erfordert? — Zudem stehen die Worte: „seit er nach Frankreich, ging bin ich in beständiger Übung geblieben“ in grellem Widerspruch zu der Erklärung Hamlets (II. 4), daß er „seit kurzem alle Munterkeit eingebüßt und seine gewohnten Übungen aufgegeben“. (Man könnte wohl sagen: die erste Erklärung ist wahr, die zweite giebt er nur vor; aber damit allein wird der Widerspruch nicht gehoben: denn der Hamlet, den wir kennen gelernt, ging ganz in schwermütigem Brüten, im Verfolgen seines Planes und in seiner Brutus-Rolle auf, die nur dann Geltung behalten konnte, wenn er wirklich wie ein Blödling lebte.)

Aus diesen tollen Widersprüchen, welche das uns vorliegende Stück gerade an ihrem Ende zu einer Posse stempeln, werden wir uns nie herausfinden, wenn wir an dem Duell festhalten (sei's auch ein Duell, dessen eigentliche Bedeutung das Geheimnis des Königs ist); geholfen könnte nur dann werden, wenn wir die enge Sphäre verlassen dürften und die Schlußkatastrophe als das Ergebnis einer großen politischen Handlung sich ergäbe. Für die unentwirrbaren Widersprüche weiß ich nur zwei Erklärungen zu geben; entweder rührt das Duell mit daraus folgender Katastrophe aus einer ersten, unreifen Fassung des Stoffes her, welche dem Bearbeiter vorgelegen, der dann die verschiedenartigen Bestandteile durcheinandermischte; oder die ganze Nebenhandlung, die sich um Polonius, Laertes und Ophelia gruppiert, ist so, wie sie uns vorliegt, ein Teil eines andern (wahrscheinlich aus dem Spanischen übersetzten) Stückes gewesen. Was bei dieser Kreuz- und Quer-Arbeit herausgekommen, ist der Art, daß es jetzt auch der schärfsten Prüfung unmöglich ist, die verschlungenen Fäden zu entwirren, da eine rücksichtslose Ablösung leider nicht in allen Fällen gewagt werden darf.

Dann tut es Hamlet nicht, Hamlet verleugnet's.
Wer tut es denn? Sein Wahnsinn. Ist es so,
So ist er ja auf der getränkten Seite :
Sein Wahnsinn ist des armen Hamlets Feind.
Vor diesen Zeugen, Herr,
Laßt mein Verläugnen aller schlimmen Absicht
So weit vor Eurer Großmut frei mich sprechen,
Als ich den Pfeil nur sandte übers Haus
Und meinen Bruder traf.

Laertes.

Mir ist genug geschehn für die Natur,
Die mich in diesem Fall am stärksten sollte
Zur Rache treiben. Doch nach Ehrenrechten
Halt' ich mich fern und weiß nichts von Versöhnung,
Bis ältere Meister von geprüfter Ehre
Zum Frieden ihren Rat und Spruch verleihn
Für meines Namens Rettung: bis dahin
Empfang' ich Eure dargebotne Liebe
Als Lieb' und will ihr nicht zu nahe tun.

Hamlet.

Gern tret' ich bei und will mit Zuhersicht
Um diese brüberliche Wette fechten.
Gebt uns Rapiere, kommt!

Laertes.

Kommt, eines mir!

Hamlet.

Ich will, Laertes, Eure Folie sein;
An meiner Unkenntnis soll Eure Kunst,
Ein Stern in finst'rer Nacht, glanzreich abstechen.

Laertes.

Ihr spottet mein, Prinz.

Hamlet.

Nein, bei dieser Hand!

König.

Gebt ihnen die Rapiere, junger Osrick!
Ihr wißt doch, mein Sohn Hamlet, uns're Wette?

Hamlet.

Vollkommen: Eure Hoheit hat den Ausschlag
Des Preises auf die schwächere Hand gelegt.

König.

Ich fürcht' es nicht, ich sah euch beide sonst;
Er lernte zu, drum giebt man uns voraus.

Laertes (ein Napier in der Hand wägend).

Dies ist zu schwer, laßt mich ein andres sehn.

Hamlet.

Dies steht mir an: sind alle gleicher Länge?

(Sie bereiten sich zum Fechten.)

— — — — —
— — — — — *)

Hamlet (sterbend).

Ihr, die erblaßt und bebt bei diesem Fall
Und seid nur stumme Hörer dieser Handlung,
Hätt' ich nur Zeit — der grause Scherge Tod
Verhaftet schleunig — o, ich könnt' euch sagen!
Doch sei es drum. — Horatio, ich bin hin;
Du lebst: erkläre mich und meine Sache
Den Unbefriedigten.

Horatio.

Hamlet.

Welch ein verletzter Name, Freund,
Bleibt Alles so verhüllt, wird nach mir leben!
Wenn du mich je in deinem Herzen trugst,
So halte dich von diesem Glücke fern
Und atm' in dieser herben Welt mit Müh',
Um mein Geschick zu melden. —

(Marsch in der Ferne, Schüsse hinter der Scene.)

Welch kriegerischer Lärm?

Osrisk.

Der junge Fortinbras, der siegreich eben
Zurück aus Polen kehrt, giebt den Gesandten
Von England diesen kriegerischen Gruß.

Hamlet.

O ich sterbe, Horatio!
(Das starke Gift bewältigt meinen Geist;)
Ich kann von England nicht die Zeitung hören,

*) Was hier noch der Sterbescene vorausgeht, darf nicht einmal geltend machen, daß es von dem Original-Künstler sein könnte.

Doch prophezeih' ich, die Erwählung fällt
Auf Fortinbras; er hat mein sterbend Ja;
Das sagt ihm, sammt den Fügungen des Zufalls,
Die es dahin gebracht — Der Rest ist Schweigen. (Er stirbt.)

Horatio.

Da bricht ein edles Herz. — Gute Nacht, mein Fürst!

Fortinbras tritt auf.

Horatio.

Doch weil so schnell nach diesem blut'gen Schlage
(zu Fortinbras) Ihr von dem Zug nach Polen, (zu den Gesandten) ihr
aus England

Hierhergekommen seid, so ordnet an,
Daß diese Leichen hoch auf einer Bühne
Vor Aller Augen werden ausgestellt,
Und laßt der Welt, die noch nicht weiß, mich sagen,
Wie alles dies geschah; so sollt ihr hören
Von Taten, fleischlich, blutig, unnatürlich,
Zufälligen Gerichten, blindem Mord;
Von Toten, durch Gewalt und List bewirkt,
Und Planen, die verfehlt zurückgefallen
Auf der Erfinder Haupt: dies alles kann ich
Mit Wahrheit melden.

Fortinbras.

Eilen wir zu hören,
Und ruft die Edelsten zu der Versammlung!
Was mich betrifft, mein Glück umfang' ich trauernd;
Ich habe alte Recht' an dieses Reich,
Die anzusprechen mich mein Vorteil heißt.

Horatio.

Auch hievon werd' ich Grund zu reden haben,
Und zwar aus dessen Mund, deß Stimme mehre
Wird nach sich ziehn; doch laßt uns diese Schau
Sogleich anordnen, weil noch die Gemüter
Der Menschen wild sind, daß kein Unheil mehr
Aus Ränken und Verwirrung mög' entstehn. *)

*) Hier wird ganz deutlich auf eine Revolution angespielt; auch tragen die letzten Reden ganz unverkennbar politisches Gepräge.

Fortinbras.

Laßt vier Hauptleute Hamlet hoch zu Throne
Gleich einem Krieger tragen: denn er hätte,
Wär' er hinaufgelangt, unfehlbar sich
Höchst königlich bewährt; und bei dem Zug
Laßt Feldmusik und alle Kriegsgebräuche
Laut für ihn sprechen!

Nehmt auf die Leichen! Solch ein Blick wie der
Bient wohl dem Feld, doch hier entstellt er sehr.
Geht, heißt die Truppen feuern!

(Ein Totenmarsch. Sie gehen ab, indem sie die Leichen wegtragen; hierauf wird eine
Artillerie-Salve abgefeuert.)

Ende.





Der Denker und Künstler.

Eine Untersuchung.

Wir sind nur gar zu geneigt, zu glauben, das sei wahr, was wir oft bejahen hören und was viele glauben, und bedenken nicht, daß der Schein, der Behn betrügt, Millionen betrügen kann.

Lichtenberg.

Ehe ich an die Lösung der Aufgabe gehe, die ich mir in diesem letzten Teile meines Werkes gestellt habe, nachzuweisen, wer der Verfasser des „Novum Organon“ und der Dramenbruchstücke gewesen, und in wie weit er als Dichter der Sonette von sich Kunde giebt, wird es nötig sein, daß ich der geschichtlichen Tatsache des Erscheinens der Sonette und dem Geheimnis, in welches dieselbe gehüllt ist, meine Aufmerksamkeit schenke.

Bekanntlich traten diese Sonette, von deren Vorhandensein schon Meres um 1598 etwas verraten hatte, 1609 ans Licht, und nachweisbar ohne Mitwirkung Shakespeares, ja, wie man anzunehmen geneigt ist, sogar gegen seinen Willen; obschon er sich nie und nirgend dazu hinreißen ließ, auch nur mit einem Worte gegen diese rücksichtslose Ausbeutung seines Eigentums einzuschreiten — das Verhältnis des Stratforders zur Veröffentlichung dieser Gedichte entsprach mithin genau seinem Verhältnis zu der Veröffentlichung der Quartausgaben der Dramen. Aber auch schon 1599 war eine Gedichtsammlung „The passionate pilgrim“ erschienen, welche den Namen des bekannten Theaterbürgers an der Stirne trug, ohne daß er auch nur einen Finger gerührt hatte, um die Drucklegung des Bändchens zu betreiben. Zufällig erkannte der Schriftsteller Heywood in zweien der dort abgedruckten Gedichte Arbeiten seiner eignen Feder; er beschwerte sich öffentlich darüber; und sonderbarer Weise verschwand auf dem Titel der dritten Auflage dieses „Pilgrims“ (1612) der Name des Stratforders. Da diese Sammlung „kein organisch zusammenhängendes Ganzes bildet, vielmehr höchst willkürlich durcheinandergewürfelt erscheint“ *), so sprechen die nachweltlichen Kritiker, deren Auf-

*) F. Bodenstedt. — Es finden sich in der Sammlung Gedichte vor, die von Barnefield, Heywood und Griffin herrührten.

gabe es ist, über die Ehre des Stratforders zu wachen, von buchhändlerischem Betrug; sie weisen darauf hin, daß nicht nur Shakespeare „seinen Namen mit göttlicher, uns unbegreiflicher Ruhe zu allen möglichen Buchhändler speculationen und Schwindeleien mißbrauchen ließ“ *), sondern daß auch in jener Zeit ein ziemlich unbeschränktes Freibeutertum geherrscht habe.

War aber dieses Freibeutertum damals wirklich so unbeschränkt?

Zwar wissen wir von dem Dramatiker Nash, daß die Drucker seiner „Isle of Dogs“ vier Akte hinzugefügt hatten, ohne ihn vorher um Erlaubnis zu bitten; aber gerade die Hervorhebung eines solchen einzelnen Falles scheint dagegen zu sprechen, daß ein derartiges Verfahren die Regel war **). Wenn tatsächlich zu jener Zeit von den Buchdruckern so wahnwitzig verfahren worden wäre, wie die Shakespeare-Gelehrten annehmen, um für die verwilderten Shakespeare-Ausgaben (deren wahren Charakter sie obenein gar nicht zu erkennen vermochten) eine Erklärung zu finden — warum beschränken sich denn die Fälle auf Shakespeare, der doch der auserlesene Liebling des gebildeten Publikums gewesen sein soll? Warum findet sich in den Dramen Marlowes kein verworrener und blödsinniger Text? ***) Warum stehen die Dramen Jonsons, Beaumonts, Fletchers und anderer, abgesehen von begreiflichen Druckfehlern, als verständige, zusammenhängende Arbeiten vor uns?

Und wenn wir allenfalls über die Dramen hinwegsehen wollten, weil, wie die Kritiker behaupten, diese litterarische Gattung damals

*) F. Wodensstedt.

**) Möglichenfalls handelte sich's in diesem Falle auch nur um einen Nachdruck; denn das diebische Nachdrucken war zu jener Zeit in der ganzen Welt eine von den Dichtern und Schriftstellern schwer empfundene Unsitte. Aber in Beziehung auf Shakespeare handelte sich's bekanntlich niemals um Nachdrucke auf Grund vorliegender Ausgaben, sondern um erste Drucke; das Verhältnis ist also ein ganz anderes.

***) Zuweilen scheinen auch Marlowes Stücke Lücken aufzuweisen, diese erklären sich indessen wohl aus den Regiestrichen, welche bei der Drucklegung beibehalten worden. Kein Kritiker wird in die Versuchung kommen, anzunehmen, daß die gedruckten Stücke Marlowes von einem flüchtigen Nachschreiber herrühren.

wenig geachtet war (man begreift dann freilich nicht, wie ein Shakespeare der allgemeine Liebling der Aristokratie und des Volkes werden konnte) und die Verfasser sich daher um ihre Texte nicht bekümmerten (wofür leider nur der eine Shakespeare angeführt werden kann, der sein Publikum ebenso verachtet zu haben scheint, wie die Buchdrucker von diesem Publikum gering gedacht haben müssen, da sie sonst nicht gewagt hätten, mit ihren elenden Ausgaben auf ein zahlendes, also doch wohl gebildetes, lesendes Publikum zu rechnen); so bleibt es doch unbegreiflich, daß nun auch gerade wieder eine Sammlung Shakespearescher Gedichte in verworrener Zusammenstellung und in Verbindung mit andern, gestohlenen Gedichten erscheint, da doch, wie man behauptet, zu jener Zeit auf Gedichte ein ganz besonderer Wert gelegt wurde, und die Dichter sich die Unsterblichkeit nur auf Grund ihrer Poesieen zu erwerben hoffen konnten. Warum sorgte der lebende Dichter, gleichviel wie er hieß, nicht für eine saubere Ausgabe seiner Kleinodien? Warum gestattete er stillschweigend einen Betrug, den doch Männer wie Sidney, Daniel, Drayton, Spenser und andre nie würden geduldet haben, deren Gedichte denn auch allezeit so veröffentlicht wurden, wie die Verfasser es gewünscht?

Wie denken sich die Kritiker überhaupt diese Zustände? Glauben sie, daß die privilegierten Buchdrucker, die doch Geschäftsleute und keine Räuber waren, ihr Geld so ohne weiteres an Manuskripte gewagt haben würden, über deren Herkunft sie nichts Näheres wußten, die ihnen nur von irgend einem „Nachschreiber“ in die Hand gespielt wurden, welche sie sozusagen „von unbekannter Hand in Kommission bekommen“ hatten, wie der Schleichdrucker Göbhard aus Bamberg zu sagen pflegte? Die Schriftsteller werden doch zu jener Zeit keine fürstlichen Honorare beansprucht haben; welchen Grund hätten also die reichen Buchdrucker haben sollen, die Autoren zu umgehen, um sich von gewissenlosen und ungebildeten „Nachschreibern“ in der schlechtesten Weise bedienen zu lassen? Man möchte eher glauben, daß die Herren unausgesetzt auf der Jagd nach diesem Liebling des Publikums hätten sein müssen, daß wenigstens Einer von ihnen sich der Originale, selbst wenn der Genius sie nicht umsonst hergeben wollen, hätte versichern müssen; nicht aber, daß diese doch immerhin ihren Vorteil verstehenden Geschäftsleute sich ihre bedenklichen Waren von irgendwoher aus zweiter

Hand verschafften, ohne sie auf ihren Unsinn zu prüfen, ohne zu befürchten, daß der Autor für die Veröffentlichung seiner Original=Werke sorgen und sie um ihren Gewinn bringen könnte*). Selbst der kaufmännische Despotismus dieser Buchhändler kann nicht so furchtbar gewesen sein, wie die Kritiker behaupten; denn sonst würde Herr Jaggard den Namen des Stratsforders bei der dritten Auflage des „Pilgrim“ nicht unterdrückt haben, wozu er sich, wie es scheint, gezwungen sah, da vielleicht nicht nur Heywood, sondern auch andre Leute den Mund aufgemacht hatten, um Verwahrung gegen ein offenbar nicht gebräuchliches Verfahren einzulegen.

Meiner Ansicht nach lassen sich nur zwei Erklärungen für die auffallende Tatsache liefern: Entweder die Buchdrucker hatten die Manuscripte, im guten Glauben an ihre Echtheit, von dem Stratsforder oder einer Vertrauensperson, die im Auftrage desselben zu handeln vorgab, käuflich erworben; oder sie druckten die Sachen nicht auf ihre Kosten, sodaß es ihnen gleichgültig war, was sie druckten und wieviel sie davon absehten.

Wir werden die zweite Erklärung kaum gelten lassen dürfen, da nicht nur der Name Shakespeares als eines wackren Stückeschreibers und lustigen Kameraden in den Theaterkreisen bekannt war, sondern auch 1598 von dem durch die Shakespeare=Gelehrten berühmt gewordenen Meres einzelne der Dramen, wie Bacon sie veröffentlicht hatte, in nicht gewöhnlicher Weise gepriesen wurden, und weil selbst aus zwei oder drei nachträglich aufgefundenen Äußerungen von Privat=

*) Wie wenig „rechtlos“ die Dichter und Schriftsteller jener Zeit waren, geht auch aus einer Erklärung Thomas Heywoods in der Vorrede zu seiner „Schändung der Lucretia“ hervor. Nachdem er dort gesagt, daß mehre Theaterdichter ihre Stücke erst den Theatern und dann den Druckern zu verkaufen pflegen, um doppelten Vorteil aus ihren Werken zu ziehen, fährt er fort: „Ich für meine Person erkläre, immer loyal gegen die Theater gehandelt zu haben. Da jedoch einige meiner Stücke — ohne daß ich davon wußte — zufällig Druckern in die Hände geraten sind und infolgedessen so verstümmelt und entstellt gedruckt wurden, daß ich nicht imstande gewesen wäre, sie wiederzuerkennen und mich geschämt hätte, sie als mein Eigentum in Anspruch zu nehmen, so habe ich jetzt selbst diese Ausgabe veranstaltet.“ Wir sehen, wie der Autor die leichtfertigen Drucker durch die Veröffentlichung einer rechtmäßigen Ausgabe zu bestrafen mußte, und daß ein solcher Fall unrechtmäßigen Druckens weder gebräuchlich war, noch ungerügt blieb.

leuten hervorzugehen scheint, daß Shakespeares Name dem Publikum in damaliger Zeit wirklich nicht ganz unbekannt war. Die Buchdrucker werden also vermutlich die Sachen bezahlt und im Vertrauen auf die Giltigkeit ihrer Manuskripte und die Zugkraft des Dichternamens veröffentlicht haben.

Was nun die „Sonette“ anbetrifft, die seltsamer Weise mit einem längeren Gedicht: „The Lovers complaint“ zusammengebunden in den Buchhandel kamen, und in denen sich mehre Stücke finden, „deren Ton und Sprache merklich von den übrigen abweicht, sodaß sie eine Verwandtschaft mit den Sonetten im ‚verliebten Pilger‘ offenbaren“ *), so erscheint die Art, wie sie ins Publikum gebracht wurden, noch ganz besonders geheimnisvoll. Bekanntlich trägt die Sammlung eine rätselhafte Widmung, die schon den gescheitesten Shakespeare-Gelehrten unsäglich viel zu denken gegeben. Wir müssen sie uns natürlich sehr genau ansehen, nicht, um etwa den Chorus der Erklärer zu vergrößern (denn nicht Alles, was die Erklärung herausfordert, verdient, erklärt zu werden), sondern um uns darüber klar zu werden, was für einen Zweck der geheimnisvolle Charakter der Widmung hätte haben können. Sie lautet folgendermaßen:

TO. THE. ONLY. BEGETTER. OF.
THESE. INSUING. SONNETS.
MR. W. H. ALL. HAPPINESS.
AND. THAT. ETERNITIE.
PROMISED.
BY.
OUR. EVER. LIVING. POET.
WISHETH.
THE. WELL - WISHING
ADVENTURER. IN.
SETTING
FORTH.

T. T.

*) F. Bodenstedt. — Aus Max Kochs mit großem Fleiße zusammengestellter Shakespeare-Biographie erfahre ich, daß die beiden Sonette: „Cupid laid by his brand“ und „The little love-god“ Übersetzungen eines Gedichtes aus der griechischen Anthologie sind. Ohne Zweifel handelt es sich,

(Dem alleinigen Erzeuger der nachfolgenden Sonette, Herrn W. H. alles Glück und jene von unserm ewiglebenden Dichter verheißene Unsterblichkeit wünscht der wohlwollende Herausgeber beim Herausgeben T. T.)

Der Titel des Buches aber lautet: „Shakespeares Sonnets never before imprinted; at London, by G. Eld, for T. T. And are to be sold by William Apsley. 1609.“

Dieser T. T. war, wie man aus dem Register der Stationers-Company ersehen hat, ein gewisser Theodor Thorpe. Warum aber nannte sich der Mann nicht? Was für einen Grund hatte er, unerkannt bleiben zu wollen? Die Shakespeare-Gelehrten sagen: er gab die Gedichte ohne Vorwissen des Dichters heraus und mochte deshalb seinen Namen nicht nennen.

Der vorsichtige Mann!

Auch Jaggard, Wise, Law und die andern „Raubdrucker“ gaben Gedichte und Dramen des berühmten Stratsforders ohne dessen Wissen und Wollen in oft haarsträubender Gestalt heraus; aber sie waren zugleich schamlos genug, ihre Firmen auf die Titelblätter zu setzen. Hier jedoch druckte ein Herr Eld „für T. T.“; und dieser T. T., der „guten Grund hatte, seinen Namen zu verschweigen“, widmete diese, sozusagen gestohlenen Sonette obenein dem „alleinigen Erzeuger“, oder wenn man will „Veranlasser“ der Gedichte; er mußte also diesen Herrn W. H. doch wohl kennen und von ihm gekannt sein — sodaß wir gezwungen sind anzunehmen, entweder daß auch W. H. ein Spitzhube war wie T. T., oder daß T. T. unnötige Winkelzüge machte, da ja doch der Dichter, vor dem sich der schamhaft=furchtsame T. T., wie man meint, verstecken wollte, durch den „Erzeuger“ W. H. (wenn dieser nämlich der Mann war, der den Dichter zu den Gedichten „veranlaßt“ hatte) den Namen des Räubers hätte erfahren können. Weil wir bei den Shakespeare-Gelehrten keine Logik voraussetzen dürfen, so dürfen wir uns auch nicht wundern, daß sie die Haltlosigkeit ihrer Erklärung nicht einzusehen vermochten. Wir aber stellen zunächst fest, daß T. T. eigentlich gar keinen Grund hatte, sich vor dem gefürchteten

namentlich in dem zweiten Gedichte, um eine Übertragung des Epigramms „Der warme Quell“: „Unter dem Horn hier lag einst in lieblichem Schlummer Amor zc.“ (Übersetzung von Herder.)

Dichter zu verstecken, um so weniger, als sein räuberisches Verfahren, nach der Behauptung aller Shakespeare-Gelehrten, zu jener Zeit etwas ganz Alltägliches war.

Nun weiter: die Widmung selbst

Um 1609 lebte der große Stratfordier noch — wie kam T. T. dazu, den von ihm um sein Eigentum betrogenen Dichter einen „unsterblichen Dichter“ zu nennen? Wie kam er dazu, die Gedichte noch besonders dem Manne zu widmen, dem die Gedichte von Hause aus gewidmet waren (wenn dieser nämlich der Mann war, der den Dichter zu den Gedichten „veranlaßt“ hatte)? Wie kam er dazu, W. H. den „alleinigen Erzeuger (oder Veranlasser) dieser Sonette“ zu nennen, da W. H. sie nicht „erzeugt“ hatte und auch nur einen Teil der Sonette „veranlaßt“ haben konnte, weil in diesen Gedichten bekanntlich zum wenigsten drei verschiedene Motive herrschen: das Verhältnis des Dichters zu einer Frau, zu einem hochstehenden Freunde und zu einem geliebten jungen Manne? — Und weshalb widmete dieser T. T. das Buch einem „W. H.“? — Es ist begreiflich, daß ein Dichter, der seinem Mädchen etwas widmen will, nur die Anfangsbuchstaben ihres Namens auf das Widmungsblatt setzt, um den Reiz der Widmung für die Geliebte dadurch zu erhöhen, daß er das holde Geheimnis vor der Welt bewahrt. Aber was konnte Herrn T. T. dazu bewegen, Herrn W. H., dem er doch offenbar einen Gefallen erweisen wollte, dem er sogar ein „wohlwollender“ Herr zu sein vorgab, nicht zu nennen? Ist es nicht gar zu komisch, daß ein „T. T.“ das Buch eines noch lebenden Andern einem „W. H.“ widmet?

Da wir bereits die Nebel des Geheimnisses, die um die Drucklegung der Dramen gebreitet waren, zerteilt haben, so werden wir geneigt sein dürfen, anzunehmen, daß das Geheimnisvolle dieser „Widmung“ auch irgend einen bedenklichen Charakter haben muß. Wir wissen, daß gegen den „Passionate Pilgrim“ eine Stimme laut geworden war, der möglichenfalls andre Stimmen gefolgt waren; sodaß der Verleger sich, wie es scheint, veranlaßt sah, der dritten Auflage des Buches (vielleicht auch schon der zweiten, von der ich noch nie etwas gehört habe) den Dichternamen zu entziehen. Hinter dem Verleger stand aber auch in diesem Falle ohne Zweifel ein „Herausgeber“ — wie wenn der „Original-Herausgeber“ der „Sonette“ derselbe

war, der den „Pilgrim“ herausgegeben hatte? Die Sonette enthalten mehrere Stücke, die in Stil, Vortrag und Inhalt an einige Gedichte des „Pilgrim“ erinnern, eine gewisse Zusammengehörigkeit der beiden Sammlungen ist nicht nur wahrscheinlich, sie wird sogar für gewöhnlich ohne weiteres angenommen — offenbar waren also beide Sammlungen von einem Orte ausgegangen. Der „Pilgrim“ hatte, wie es scheint, in litterarischen Kreisen böses Blut gemacht; man mochte nach dem „Herausgeber“ geforscht haben, ohne ihn zu finden; und dieser ging allen weiteren Nachforschungen dadurch aus dem Wege, daß er das Buch in der neuen Auflage ohne Marke ließ.

Wenn wir nun Grund haben, anzunehmen, daß der Herausgeber dort der Herausgeber hier war, dem aber daran liegen mochte, die Sonette als von Shakespeare herrührend gelten zu lassen, ohne sich jedoch der Gefahr auszusetzen, daß wieder nach ihm gefahndet werde — welch' ein Schutzmittel bildeten dann diese vier Buchstaben, der unbefannte „T. T.“ und der unfaßbare „W. H.“?! Wenn man jetzt nach dem Herausgeber Jagd machen wollte, so wurde man durch die T. T. auf eine ganz bestimmte Fährte gelockt, die weitablag von dem Ort, wo der Originalspitzbube sich aufhielt; und hatte man wirklich das Glück, nach langem Suchen den T. T. zu entdecken, so schüttelte dieser die Schuld auf den „begetter“ (Veranlasser der Buchausgabe) W. H. ab, den nicht persönlich zu kennen oder nicht verraten zu wollen er vorgeben konnte — und diesen W. H., dem das „ewige Leben“ verheißen worden, zu finden, wäre gewiß der vorzüglichsten Spürnase nicht gelungen.

Wenn sich die Sache wirklich so verhalten hätte, so müßten wir freilich glauben dürfen, daß Theodor Thorpe von dem, hinter ihm stehenden Betrüger bestochen worden — und warum sollten wir das nicht glauben oder einfach voraussetzen dürfen? Denn selbst die Shakespeare-Gelehrten werden Herrn T. T. nicht als einen über alle Anfechtung erhabenen Ehrenmann hinstellen wollen. Es käme für uns dann nur noch darauf an, den Original-Betrüger zu entdecken; und das dürfte uns vielleicht nicht allzu schwer fallen. Zu diesem Behufe müssen wir aber die Sonette selbst erst genauer prüfen und uns davon überzeugen, ob diese vielgerühmten Gedichte auch wirklich, und namentlich ihrem Inhalte nach, von dem ernstesten, sprachgewaltigen

Denker und Künstler herrühren, dessen Namen wir nicht kennen, dessen Persönlichkeit aber klar vor unserm geistigen Auge steht. Es ist deshalb nötig, daß wir nicht die entweder ganz ungetreuen, oder den Originaltext nur ungefähr wiedergebenden Übersetzungen vor Gericht stellen, sondern den Originaltext selbst, von dem es bekannt ist, daß „sein Verständnis allerlei Schwierigkeiten bietet“ *), der sich also offenbar in demselben Zustande befindet, wie der Originaltext der „Dramen“. Bei flüchtigerer Überlesung dieses Originaltextes fällt es uns zunächst auf, daß eigentlich der Inhalt nur zweier Sonette dem Bilde entspricht, das wir uns von dem unbekanntem Genius gewonnen haben; diese beiden Sonette wollen wir herausheben und etwas näher betrachten.

Das XXIX. Sonett lautet:

„When in disgrace with fortune and men's eyes,
I all alone beweepe my outcast state,
And trouble deaf heaven with my bootless cries,
And look upon myself, and curse my fate,
Wishing me like to one more rich in hope,
Featured like him, like him with friends possess'd,
Desiring this man's art, and that man's scope,
With what I most enjoy contented least;
Yet in these thoughts myself almost despising,
Haply I think on thee — and then my state
(Like to the lark at break of day arising
From sullen earth) sings hymns at heaven's gate:
For thy sweet love remember'd, such wealth brings
That then I scorn to change my state with kings.“

(wörtlich übersetzt: „Wenn ich in Ungnade beim Glück und in den Augen der Menschen, ganz allein beweine meinen verworfenen Stand und den tauben Gott (Himmel) bestürme mit meinem nutzlosen Geschrei **) und auf mich selbst blicke und mein Schicksal verfluche,

*) F. Bodenstedt.

**) Bodenstedt übersetzt, ohne jedes Verständnis für das Original:

Wenn ich von Gott und Menschen übersehn
Mir wie ein Ausgestoßener erscheine,
Und, da der Himmel nicht erhört mein Flehn,

wünschend, Einem zu gleichen, der an Hoffnung reicher ist, an Gestalt wie er, gleich ihm Freunde besitzend, die Kunst dieses Mannes und jenes Mannes geistigen Überblick mir wünschend, um mehr und wenigstens ruhig zu genießen, sogar bei diesem Gedanken mich selbst aufs höchste verachtend, denke ich dann zufällig an dich — und dann mein Zustand (gleich der Lerche beim Anbrechen des Tages aufsteigend von der finstern Erde) singt Hymnen zum Himmelstor: Denn die Erinnerung an deine süße Liebe bringt solche Gesundheit, daß ich es dann verachte, meinen Zustand mit Königen zu tauschen“.)

Das LXVI. Sonett lautet:

„Tired with all these, for restful death I cry, —
As, to behold desert a beggar born.
And needy nothing trimm'd in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And gilded honour shamefully misplaced,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgraced,
And strength by limping sway disabled,
And art made tongue-tied by authority,
And folly (doctor-like) controlling skill,
And simple truth miscall'd simplicity,
And captive good attending captain ill:
Tired with all these, from these would I be gone,
Save that, to die, I leave my love alone.“

(wörtlich übersezt: „Überdrüssig alles dessen, rufe ich den ruhigen Tod — als zu betrachten Verdienst ein geborner Bettler, und armseliges Nichts in Lustigkeit gepuht, und reinste Gewissenhaftigkeit bössartig angefeindet und goldne Ehre schmachvoll an einen falschen Ort gestellt, und jungfräuliche Tugend roh geschändet, und wahre Vollkommenheit ungerecht verachtet, und Kraft durch unfähige Macht unfähig und Kunst durch Autorität zungentot gemacht, und Narretei (Doktorgleich) die Wissenschaft beaufsichtigend, und einfache Wahrheit durch Einfältig-

Dem Schicksal fluche und mein Loos beweine.“

Aus dem Unglücklichen, der da weiß, daß er den „tauben Himmel“ nutzlos bestürmt, macht Bodenstedt einen guten Christen, der sich von Gott übersehn glaubt und den Himmel ansieht.

keit verrufen, und das gefesselte Gute nachfolgend dem vorangehenden Schlechten: überdrüssig alles dessen, möchte ich davongehn, das schützt, zu sterben: ich lasse meine Liebe allein“.)

Wir sehen hier einen hoffnungslosen, nicht schön gestalteten, freundlosen Mann, der den „tauben Himmel“ mit seinen nutzlosen Klagen bestürmt, der in seiner Vereinsamung wider sich tobt, andre um ihr Können und Wissen beneidet und oft bis zur Selbstverachtung fortgerissen wird; einen Mann, der des Lebens überdrüssig ist, weil er erkannt hat, daß das Verdienst betteln muß, während die hohle Nichtigkeit sich bläht, daß das Gute und Edle verachtet und in Schatten gestellt wird, die wahre Kunst unterdrückt, die Wissenschaft von der Narrheit überwacht wird.

Jeder Zug stimmt zu dem Bilde, das wir uns von dem Originaldenker und Originaldramatiker gewonnen: Der Mann, der mit unerbittlicher Entschiedenheit gegen die Tyrannei der Theologie auf dem Felde der Wissenschaft kämpfte, der mit seinen Dramen den Weg auf die Bühne und in den Buchhandel nicht finden konnte, der „atheistische“ Forscher und Künstler, der im „Novum Organon“ gestand, daß ein Mann seiner Art zur Einsamkeit und zum Erleiden von Gewalttätigkeiten verurteilt sei — spricht sich über alle diese Dinge in wenigen Versen von entschiedener Kraft und ergreifender Wirkung aus.

Die Befriedigung, welche uns diese Entdeckung gewährt, kann jedoch nicht verhindern, daß uns die beiden Sonette in anderer Beziehung zu denken geben. Das erste Sonett scheint nämlich, vom zehnten Verse an, gelitten zu haben; nach dem Gedankenstrich fährt der Dichter fort: „and then my state — sings hymns etc.“; und das klingt ein wenig seltsam. Wer so über seine Vereinsamung klagt, wie unser Dichter in den ersten neun Versen, der wird durch das Denken an ein Liebchen (vorausgesetzt, daß er überhaupt eins hat! Da er ja wohl nur deshalb sich die schöne Gestalt eines Glücklicheren wünscht, um wenigstens einem Mädchen gefallen zu können) nicht gleich dazu veranlaßt, wie eine Lerche „Hymnen zum Himmelstor“ zu singen. Nun aber singt nicht einmal der Dichter wie eine Lerche, sondern sein „state“, den der Dichter, wie er zuletzt versichert, nicht mit „Königen tauschen“ mag. Das Alles erinnert uns an eine Manier der „Bearbeitung“, die wir bereits gründlich kennen gelernt haben.

In dem zweiten Sonett aber befremdet uns der erste Vers: „Tired with all these, for restful death I cry —“, der ebenfalls durch einen Gedankenstrich von der Hauptmasse des Gedichtes geschieden ist. Diesem Verse entspricht der vorletzte Vers: „Tired with all these, from these would I be gone“; und hier hat der Satz einen Sinn, da der Dichter vorher Alles aufgezählt hat, was ihm das Leben verbittert. Aber es macht sich doch sehr sonderbar, daß der Dichter, noch ehe er ein Wort gesprochen, ausruft: „Tired with all these“; zudem reimt sich „cry“ nicht auf „jollity“ — es ist also höchst wahrscheinlich, daß der erste Vers nur angeflücht ist*). Aus welchem Grunde dies geschehn, läßt sich nicht erraten; vielleicht aber waren dies und das andre Gedicht nur Teile eines größeren, von dem Bearbeiter oder Herausgeber auseinandergerissnen Gedichtes; vielleicht hatte der Originaldichter gelegentlich auf zwei losen Blättern seine Seufzer niedergeschrieben, ohne ihnen eine abgeschlossene Form zu geben — jedenfalls haben sich's auch diese Stücke seines Nachlasses gefallen lassen müssen, „vervollkommnet“ zu werden.

Aufmerksam gemacht durch diesen „singenden Zustand“, den der gesunde Sänger „nicht mit Königen tauschen“ will, prüfen wir nun auch die andern Gedichte auf solche Schönheiten und treffen bei dieser Gelegenheit allerdings auf Stilblüten ähnlicher oder vielmehr gleicher Art, wie wir sie in den „Dramen“ entdeckt haben.

Da sagt der Sänger einmal:

„So it is not with me, as with that muse,
Stirr'd by a painted beauty to his verse“ (XXI)

(zu deutsch: „So ist es nicht mit mir, wie mit jener Muse, angeregt durch eine gemalte Schönheit zu seinem Vers“.)

Oder:

„When to the sessions of sweet silent thought
I summon up remembrance of things past
I sigh the lack of many a thing I sought,

*) Auch der letzte Vers dieses Gedichtes: „Save that, to die, I leave my love alone“ ist gewiß ein Zusatz; denn unser Originaldichter hatte schwerlich eine „love“; auch schließt sich die Zeile in sehr gezwungner Weise an die vorhergehende Zeile.

And with old woes new wail my dear time's waste:
Then can I drown an eye, unused to flow etc.“ (XXX)

(zu deutsch: „Wenn ich in der Sitzung stillen, süßen Gedankens*) die Erinnerung vergangener Dinge vorlade, ich seufze über den Mangel vieler Dinge, die ich suchte, und mit alten Klagen neuer Wehklage verschwende meine teure Zeit, dann kann ich überschwemmen ein Auge, ungeübt zu fließen zc.“)

Oder:

„Thy bosom is endeared with all hearts“ (XXXI)

(zu deutsch: „Dein Busen ist zugetan (teuer) mit allen Herzen.“)

Oder:

„When you entombed in men's eyes shall lie“ (LXXXI)

(zu deutsch: „Wenn du begraben liegen wirst in den Augen der Menschen.“)

Oder:

„Your monument shall be my gentle verse,
Which eyes not yet created shall o'er-read;
And tongues to be, your being shall rehearse
Then all the breathers of this world are dead“ (LXXXI)

(zu deutsch: „Dein Grabstein soll mein nobler Vers sein, welchen noch ungeborene Augen lesen sollen und Zungen, daß du gewesen, sollen erzählen, wenn alle Atmer dieser Welt tot sind!**)“)

*) Diese „Sitzung stillen, süßen Gedankens“, in welcher die Erinnerung vorgeladen wird ist jedenfalls kostbar. Auf das Abgeschmackte des juristischen Jargons, der dem „Dichter“ freilich sehr geläufig war, darf ich wohl nicht besonders hinweisen. Das „eine Auge“ aber, das überschwemmt wird, übertrifft selbst noch den „toten Finger“ Julias.

**) Die Stelle ist besonders kostbar und ein Muster dilettantischer „Dichtung“. Die „ungeborenen Augen“ mögen noch durchgehen; aber schon die „Zungen“ sind schwerwiegend. Offenbar „dachte“ sich der „Dichter“ ein Gegenstück zu den „Augen“, denn auf den „noblen Vers“ lassen sich die Zungen nicht gut beziehen, obwohl doch nur dieser Vers als Denkmal von dem Geliebten sprechen könnte, nicht aber die „noch ungeborenen Augen“. Dann aber sollen die Zungen noch obenein sprechen, wenn „alle Atmer dieser Welt tot sind“, und da könnten sie sich die Mühe wohl ersparen. Der „Dichter“ meinte

Ich beschränke mich auf diese wenigen Beispiele, um die Leser nicht zu ermüden. Jedenfalls aber sind wir jetzt dem „Dichter“ dieser Sonette, der aller Wahrscheinlichkeit nach auch der „Herausgeber“ derselben gewesen, auf die Spur gekommen; und nun wollen wir den Inhalt dieser berühmten Gedichte, von denen Alexander Dyce meinte, daß ihnen keine andern englischen Sonette „auch nur annähernd gleichkämen“ näher untersuchen.

Ich sagte schon, daß drei Hauptmotive in den Gedichten durchgeführt werden; die Schwärmerei des Dichters für eine hohe Frau, für einen hochstehenden Freund und für einen geliebten jungen Mann, der den alten Herrn mit seinen Jugendreizen erquickt; das zweite Motiv lenkt noch in ein Nebenmotiv ab: der Dichter sieht sich durch den Freund bei der Geliebten verdrängt — wir haben also eigentlich vier Motive, die wir verfolgen müssen.

Betrachten wir also zunächst die Gedichte, welche an die hohe Frau gerichtet sind. Der Dichter nennt sie die „zehnte Muse“, schwärmt in widerwärtigen Übertreibungen von ihrer Alles bezaubernden Schönheit, bedauert, daß sie gar so keusch sei, bittet sie, dafür zu sorgen, daß ihr himmlisches Bild nicht der Zerstörung anheimfalle, sondern durch Nachkommen der Nachwelt vermacht werde, klagt darüber, daß er verzagen müsse, seit ein besserer Geist ihren Namen gebrauche und alle seine Dichterkraft daran wende, ihren Ruhm zu verbreiten, und gesteht schließlich, daß sie für seinen Besitz zu hoch sei, daß er nur durch ihre Gnade überhaupt an sie gefesselt gewesen, daß sie nun ihr Gnadengeschenk wieder zurückgenommen, daß er, schlafend, sich für einen König gehalten habe aber nun, erwachend, einsehen müsse, daß alles nur ein Traum gewesen.

Damit wir uns darüber klar werden können, wer diese „zehnte Muse“ gewesen, müssen wir das zweite Motiv und sein Nebenmotiv betrachten. Das Motiv selbst ist zweiteilig: auf der einen Seite wird der ebenfalls in widerwärtigen Übertreibungen gefeierte Freund flehentlich darum gebeten, sich „zu vermehren“ und womöglich in „zehn

vielleicht „Zeit“ statt „Welt“, wenn er überhaupt etwas Klares gedacht hat, aber da ihm gerade das Wort „world“ in die Feder kam, so war es auch gut, und es machte sich wohl auch bedeutender, wenn die „Zungen“ selbst noch der ausgestorbenen Menschheit den Ruhm des Geliebten verkündeten.

Kindern“, die sich dann ebenfalls „zehnmal vermehren“ würden;*) auf der andern Seite versichert ihn der Dichter seiner ganz ergebenen Liebe; er ersucht ihn, ihm, dem „die Segel nach dem Winde richtenden Allerweltsfreunde“ nicht zu zürnen, daß er sich „zu flüchtig seinem Dienste geweiht,“ obwohl ihn „tausend Bande“ an diesen Dienst fesseln; er fleht inständigst und in fast entwürdigenden Worten darum, daß der „mächtige Freund“ das Leben des Unbeständigen, aber trotz alledem Treuen nicht „seinem Groll“ opfern möge; er bittet ihn, zu bedenken, daß, wenn die Schande ein Mal auf seine Brauen gedrückt, dies daher rühre, daß die Glücksgöttin nicht besser für ihn gesorgt, daß er gezwungen sei, im Dienste der Öffentlichkeit sich sein Brod zu erwerben. — Zu diesem zweiseitigen Motive kommt dann als Nebenmotiv die Klage, daß dieser bewunderte Freund ihn bei der unnahbaren „zehnten Muse“ verdrängt habe; und in dem Sonett XXXVI fließt dieses Nebenmotiv mit dem zweiten Teile des Hauptmotives in der Weise zusammen, daß der Dichter einerseits dem Freunde nach wie vor seine Liebe beteuert, „wenn auch in unser beider Leben ein trennender Spalt“, andererseits aber ihn bittet, ihn nicht mit öffentlichen Ehren zu ehren, da er sonst seinem gefeierten Namen die Ehre entziehen würde; er spricht wieder von seiner „beweinten Schuld“ und versichert ihn, daß er allezeit nur Gutes von ihm sprechen werde.

Mußten wir schon von den Stilblüten und der „Bearbeitung“ der zwei ersten Gedichte auf Bacon als auf den „Dichter“ und „Bearbeiter“ schließen, so erkennen wir in dem speichelleckerischen, liebedienerischen Streber und „die Segel nach dem Winde richtenden“ Allerweltsfreunde, in dem nicht mit Glücksgütern gesegneten Diener der Öffentlichkeit, welchem die Schande ein Mal auf die Brauen gedrückt, unsern edlen Ritter aufs unzweideutigste wieder.**) Bacons Vater

*) Es ist nicht klar zu erkennen, ob diese zehnmalzehnfache Vermehrung dem Freunde oder der „zehnten Muse“ gewünscht wird; ich möchte das letztere annehmen, da in andern Gedichten an den Freund nur auf einen Sohn, als Nachkommen, angespielt wird.

**) Ich muß auch hier wieder daran erinnern, daß Bacon als Dichter dilettierte, einige Festspiele schrieb und im Jahre 1598 ein Sonett verfaßte, von dem er, wie William Thompson („Renascent Drama“ S. 113) mitteilt, in folgender Weise Kunde giebt: „Es begab sich kurz vor jenem Zeit-

war nicht reich gewesen; der gewandte Francis mußte sich obenein mit vier Brüdern und drei Schwestern in den Nachlaß teilen und sah sich daher zu seinem großen Schmerze gezwungen, Advokat zu werden, d. h. in den Dienst der Öffentlichkeit zu treten. Da das Leben des Rechtsbesessenen aber nicht nur, wie er in dem Briefe an Lord Burleigh (1591) vorgab, „der Wissenschaft geweiht“ war, da er vielmehr allezeit den nobelsten Passionen gefrönt hatte, so vertiefte er sich dermaßen in Schulden, daß er von seinen Gläubigern geradezu verfolgt und 1598 von der Straße weg ins Schuldgefängnis geschleppt wurde. Ob zu dieser Zeit auch noch andere Umstände dazu kamen, welche dazu beitrugen, das Schandmal auf die Stirne des „Unbemittelten“ zu drücken, darüber sind wir nicht unterrichtet; jedenfalls war er gezeichnet worden und entschuldigte sein „Unglück“ in den demütigen Sonetten an den Freund, der kein anderer war als — Lord Essex.

Die Gedichte an Essex verteilen sich also, da Essex 1590 heiratete, ungefähr über ein Jahrzehnt; denn zwei Jahre nach der Wanderung Bacon's ins Schuldgefängnis bewies der edle Streber, daß seine Liebe zu dem Freunde unwandelbar: er ließ den wegen verräterischer Umtriebe mit König Jakob von Schottland verurteilten Essex im Stich und gab seine Feder dazu her, das an dem unglücklichen Freunde vollstreckte Urteil vor der Welt zu rechtfertigen.

Die Aufforderung an Essex, für Nachkommen zu sorgen, muß in die Zeit vor 1590, also etwa in die letzten Jahre des achten Jahrzehnts gesetzt werden; dann aber dürften, aus innern und äußeren Gründen, auch die Gedichte, in denen die „zehnte Muse“ bestürmt wurde, sich zu vermehren, in dieselbe Zeit gesetzt werden — und da die Liebesgedichte, welche der alles bezaubernden Frau gewidmet waren, naturgemäß mit der „Untreue“ der Dame aufhören mußten, so brauchen wir nur nachzusehen, um welche Zeit Essex die Gunst einer hohen Frau gewann, um einen Abschluß für die Periode der schwülstigen Liebesergüsse Bacon's zu gewinnen. Bekanntlich war nun Essex um 1595

punkte, daß Ihre Majestät die Absicht äußerte, in Twickenham Park zu speisen, zu welcher Zeit ich, obschon ich mich nicht für einen Dichter ausgeben will, ein Sonett vorbereitet hatte, zu dem besonderen Zweck, auf Ihrer Majestät Ausöhnung mit meinem Lord anzuspieren, das ich auch, wenn ich mich recht erinnere, einer vornehmen Person gezeigt habe.“

der erklärte Günstling der — jungfräulichen Königin Elisabeth. Die Liebesgedichte Bacon's verteilen sich also ebenfalls etwa über ein Jahrzehnt; denn sie müssen spätestens um 1588 ihren Flug begonnen haben, da Spenser 1589 mit der Veröffentlichung seiner „Feenkönigin“ begann, dem Gedichte, das zur besonderen Verherrlichung der schönen und tugendhaften Königin dienen sollte.

Wir sind hier leider unvermutet zu einem Ergebnis gelangt, das dem geschichtlichen Klatsch neue Nahrung zuführt. Ob indes Bacon, der es wagte, sich „im Traum“ für einen König zu halten, der Königin irgendwie persönlich nahe gestanden, läßt sich nicht nachweisen. Wohl nahm er sich's heraus, der keuschen Diana in dem 1586 verfaßten „Lob der Wissenschaft“, welches von den größten Schmeicheleien für die gealterte Königin strotzte, dazu Glück zu wünschen, daß die weißen und roten Rosen auf ihrem Gesichte Frieden geschlossen, was dafür zu sprechen scheint, daß Bacon sich etwas erlauben durfte; auch ist es bekannt, daß die Königin schon an dem kleinen Francis Gefallen fand und ihn gern ihren „kleinen Siegelbewahrer“ nannte; und ihre Äußerung: „welches Ansehen kann ein Mann als Beamter haben, den man als Mensch verachten muß“ deutet darauf hin, daß sie diesen Mann recht genau kennen gelernt. Aber andererseits lassen die Klagen über die „Ummahbarkeit“ der geliebten Dame wohl vermuten, daß der Seladon zum Allerheiligsten niemals vorgedrungen; vielleicht geberdete er sich nur wie ein Liebeskranker, um bei der eiteln Königin, der es ein Bedürfnis war, das Licht vorzustellen, von dem die Motten unwiderstehlich angezogen wurden, in Gunst zu bleiben.

Merkwürdig erscheint es dann freilich, daß Bacon über seine Verdrängung durch den überlegnen Freund klagen konnte, daß er es für nötig hielt, dem Freunde zu beteuern, daß durch diesen „Verrat“ seine Liebe für ihn nicht erschüttert worden. Auch tritt jetzt die Rolle, die Bacon dem verurteilten Essex gegenüber spielen mußte und spielte, in eigentümliche Beleuchtung. Die Eitelkeit Bacon's war ohne Frage durch das Glück des Freundes schwer verletzt worden; ein Charakter dieser Art konnte das nie vergeben und vergessen — welche Gelegenheit wurde nun dem „Freunde“ des unglücklichen Essex durch die beiden Männern geneigt gewesene Königin geboten, sich auf seine Weise zu rächen!

Wenn, wie es ganz augenscheinlich ist, Elisabeth und Essex die beiden Sterne waren, zu denen Bacon hinausblickte, so ist es auch begreiflich, warum er die Sonette erst nach dem Tode der beiden Personen herausgab. *)

Zweifelhaft bleibt es, ob in London jemand wußte, wem diese Liebes- und Freundschaftssonette gegolten; doch scheint manches dafür zu sprechen, daß Bacons Beziehungen zu der Königin kein vollkommenes Geheimnis waren. Bacon galt in den Kreisen der Eingeweihten für den pseudonymen Dichter Shakespeare**); die Mythe kündet nun aber von Elisabeths Vorliebe für Shakespeare; es ist also wahrscheinlich, daß diese Mythe sich auf damals bekannte Tatsachen gründete; und es wird noch wahrscheinlicher, wenn man die Bemerkung Henry Chettles in seinem „Englands Mourning Garment“ (1603), daß „Melicert nicht eine einzige schwarze Träne über den Tod unserer Elisabeth vergießt“ auf Shakespeare bezieht, wie es der Fall ist. Bacon hatte bekanntlich allen Grund, über die gestorbene Königin nicht zu trauern, da er sich bei König Jakob in Gunst bringen mußte, um durch ihn die letzten Wünsche seines Ehrgeizes befriedigt zu sehen.

Über die zwei ersten Hauptmotive der Sonette haben wir uns Klarheit gewonnen; ***) wegen des dritten Motivs aber werden wir keine Umstände zu machen brauchen. Was den „schönsten der Menschen“ anbetrifft, der den gealterten Sünder mit seinen Jugendreizen erquickte, und welchem die übrigen Gedichte gewidmet sind, so hat seine Persönlichkeit für uns keine Bedeutung; wir können uns damit genügen lassen, daß er „W. H.“ geheißten. †)

*) Obschon er sie vor seinen Freunden nicht geheim gehalten hatte.

***) Die Beweise dafür werde ich späterhin liefern.

****) Bekanntlich enthalten die „Sonnets“ auch einige Stücke, in denen eine „schwarze Schöne“ gefeiert, ihre ehebrecherische „Meineidigkeit“ betont wird. Gerald Massy hat nachzuweisen versucht (1864) daß diese Ehebrecherin Lady Rich geheißten habe. Man wird diese Erklärung gelten lassen dürfen.

†) Ich möchte hier, abseits vom Haupttext, darauf hinweisen, daß die geheimnisvolle Widmung an den ungenannten W. H. ernst zu nehmen und von Bacon selbst verfaßt sein könnte, auf den das „vom Herausgeber beim Herausgeben“ mit zehn Fingern deutet. T. T. war jedenfalls nur eine Mittelperson, die der Schöpfer der „größten Geburt der Zeit,“ der bekanntlich vor keinem

Wir sehen uns jetzt vor die zwei letzten Fragen gestellt: Warum trat Bacon als Dichter nicht mit seinem Namen hervor? Und: Warum wählte er den Namen des Straßforders?

Es erscheint um so merkwürdiger, daß der „Dichter“ Bacon sich vor der Welt versteckte, als seine Eitelkeit dafür sorgte, daß einem kleinen Kreise von Eingeweihten das Geheimnis nicht verborgen blieb. Namentlich war es Tobie Matthew, den Bacon durch sein Vertrauen ehrte; einige Stellen in den Briefen Matthews an den Lord spielen geradezu auf das Geheimnis an. So heißt es einmal: „Der wunderbarste Witz dieser Zeiten gehört Ihrem Namen an, obwohl er unter einem andern bekannt ist;“ ein andresmal: „Ich will Ihnen nicht Gewicht für Gewicht, sondern ‚Maß für Maß‘ wiedererstaten;“ und Bacon seinerseits ermahnt ihn des Öfteren, „vorsichtig und sorgfältig mit den ihm übergebenen Schriften zu sein, damit Niemand sie sieht“. In einem Briefe an Sir John Davies, der sich dem neuen Könige vorstellen wollte, ersucht Bacon, seine Interessen vor dem Könige wahrzunehmen, empfiehlt sich seiner „treuen Sorgfalt und Verschwiegenheit“ und fügt die Bitte hinzu, daß er „heimlichen Dichtern gut sein“*) möge. Da Meres dem Kreise der Freunde nahe stand, in welchem „die zuckersüßen Sonette“ von Hand zu Hand gingen, so wird auch er das Geheimnis gekannt haben; und daß Jonson zu den Eingeweihten gehörte, ist ganz offenbar. Bekanntlich war Jonson eine Art von litterarischen Beirats für Bacon; zugleich aber verkehrte er sehr freundschaftlich mit Shakespeare, den ein so stolzer und ehrgeiziger Aristokrat wie Bacon natürlich nicht eines Blickes oder gar seines Umganges würdigen mochte. Da nun aber die von Bacon geschändeten Dramen und seine Originalschöpfungen von den Uneingeweihten für Arbeiten Shakespeares gehalten wurden, da Jonson in

Selbstlob zurückschreckte, dazu gebrauchte, um sich einen „unsterblichen Dichter“ nennen zu lassen. Dann wäre es freilich zu begreifen, warum Bacon, der nicht nur ein gemeiner sondern auch ein sittenloser Patron war, den Namen des unsterblich gesungenen Freundes nicht nannte: es mußte ihm dann allerdings daran liegen, daß in seinen Beziehungen zu diesem W. H. das „holde Geheimnis“ bewahrt blieb. — Das andere Motiv, das ich im Anfang meiner Untersuchung aufstellte, könnte trotz alledem noch nebenbei geltend geblieben sein.

*) Ich citiere hier nach Morgans Buch „Der Shakespeare-Mythos“ S. 191 u. ff.

dem bekannten Lobgedicht auf den „Schwan vom Avon“ noch besonders dafür sorgte, daß Shakespeare für den Verfasser der Dramen gehalten wurde, so steht es außer Zweifel, daß Jonson den Betrug, den er vielleicht für einen sehr harmlosen hielt, unterstützte.

Ja, dieses seltsam widerspruchsvolle Lobgedicht, welches die berühmte „Folio-Ausgabe“ schmückte, spricht ganz laut dafür, daß Jonson wußte, wer diese „Dramen“ geschaffen, und daß das Lobgedicht an eine Person gerichtet war, die nicht satt werden konnte, von ihrer Größe sprechen zu hören und ihre Unsterblichkeit feststellen zu lassen. Oder hält man es für möglich, daß Jonson, der bei andern Gelegenheiten von dem Stratford nur zu sagen wußte, daß er „der Kunst ermangelte“ und für gewöhnlich „zu viel geschwätzt habe“ *), jetzt, sieben Jahre nach dem Tode des Theaterbürgers, um den kein Hahn mehr krächte, in schwülstigster Weise seinen „Genius“ feierte; daß er dem toten Dichter die Versicherung gab, daß sein Lob durchaus keine Schmeichelei sondern der reinsten, von „aller Welt“ bestätigte Herzenserguß des bewundernden Nebenbuhlers sei? Hält man es für einen absichtslosen Widerspruch, daß einerseits von Shakespeare verraten wird, er habe weder Griechisch noch Latein verstanden, während andererseits gesagt wird, daß der Künstler, der Werke wie die vorliegenden schaffen wolle, nicht nur unaufhörlich „schmieden, hämmern und feilen“, sondern auch sich selbst bilden müsse? Trägt dies übertriebene, in den maßlosesten Ausdrücken schwelgende Gedicht nicht ganz unzweideutig den Charakter eines Gelegenheitsgedichtes an der Stirn, eines Gedichtes, das dazu dienen sollte, einen hochstehenden „Dichter“ zu erfreuen**), ja noch mehr: ihm nützlich zu sein? Bekanntlich wurde die „Folio-

*) Siehe die Mitteilungen in Morgans Buche S. 109 u. ff.

**) Ich sprach schon früher die Möglichkeit aus, daß Jonson dem Lord bei seinen Schöpfungen gelegentlich geholfen habe; es scheint aber auch zuweilen das Umgekehrte der Fall gewesen zu sein. In der Vorrede zu seinem „Sejanus“ erklärte Jonson, daß eine „zweite Feder“ an der ersten Fassung des Stückes „guten Anteil“ habe, daß er aber trotz dessen seine eigne „schwächere Arbeit“ veröffentliche, um das „glückliche Genie“ des Mitarbeiters nicht „um sein Recht zu betrügen“. Klingt das nicht wie ein zweideutiges Kompliment, das einem dilettantischen „Gönner“, der durchaus hatte „mittun“ wollen, gebracht wurde? Der Schriftsteller vom Fach hielt es offenbar für geraten, sein Werk dem Leser ohne die Zugaben des „glücklichen Genies“ vorzulegen.

Ausgabe“ veranstaltet zu einer Zeit, als das Strafgericht über Bacon hereingebrochen war — Bacon aber war schamlos genug, auch jetzt noch nicht auf ein öffentliches Leben zu verzichten; er bettelte vielmehr unaufhörlich beim Könige um die Wiedereinsetzung in seine Würden. Hätte da eine Hinweisung darauf, daß er nicht nur ein Gelehrter sondern auch ein großer Künstler, der unvergängliche Stern am Himmel des Vaterlandes sei, daß er „Elisabeth und Jakob erfreute“, nicht von Vorteil für den zum bürgerlichen Tode verurteilten Verbrecher sein können?*) Wenn wir annehmen dürfen, daß diese Nebenabsicht bestanden, so müßte dann freilich auch der König von den Dramen und Gedichten Bacons Kunde gehabt haben; und wir dürfen das immerhin glauben; denn der König war selbst wissenschaftlicher Dilettant und trotz seiner Frömmigkeit kein Feind geistiger Bestrebungen, wenn sie ungefährlich waren. Offenbar galt also Bacon in den Kreisen des Hofes und der Aristokratie nicht nur für einen großen Gelehrten, son-

*) Hier scheint sich aber ein großes Bedenken vor uns aufzutürmen: diese „Folio“ enthielt das unsäglich geistlose Porträt Shakespeares und eine von den ehrenwerten Herren Heminge und Condell verfaßte, an die Grafen von Pembroke und Montgomery gerichtete „Widmung“, in der unaufhörlich des verstorbenen Straßforders gedacht wird. Wenn diese „Folio“ nun wirklich zu Gunsten Bacons veröffentlicht worden war, wie konnte denn Bacon das Bild Shakespeares und diese biographischen Beziehungen auf ihn dulden? Die Sache wird sich indessen leicht erklären lassen. Bei den Kollegen Shakespeares hatte dieser als der „Dichter“ gegolten und Bacon andererseits hatte Shakespeare als „Dichter“ gelten lassen (sehr wahrscheinlich ist es, daß Bacon seinen Freunden und Gönnern das Geheimniß anvertraut und für die Seltsamkeit des Falles die Begründung gegeben hatte, daß er als Gelehrter in Mißachtung zu kommen fürchten müsse, wenn die gelehrte Welt erführe, daß er auch Gedichte und Dramen schreibe. Wir wissen ja, daß selbst heute es noch Gelehrte giebt, die auf den Forscher Goethe geringschätzig hinabschauen, weil er eben Dichter gewesen!). Wäre nun jetzt nicht ganz besonders die Autorschaft Shakespeares auf alle Weise betont worden, so hätte die Welt, die den sauberen Lord als Verbrecher soeben kennen gelernt hatte, wohl Verdacht geschöpft — und das wäre Bacon doch sehr unlegen gekommen. Seine Freunde und Gönner wußten ja doch, was sie wußten — was schadete da diese Philisterphysiognomie, der kein Mensch etwas Gescheites zutrauen konnte. Ob Heminge und Condell im „Vertrauen“ waren, läßt sich schwer entscheiden; ich bin sehr geneigt, sie für Mitschuldige zu halten.

bern auch für einen großen Dichter und Dramatiker*). Was hielt ihn trotzdem davon ab, auch als Dichter mit seinem Namen hervorzutreten? Warum dieses Ableitungsverfahren? Warum ließ er den Schein erwecken, daß der geborne Stratford eigentlich das Genie sei? Und warum ließ er andererseits in „Kisten, Kästen und Schränken zerstreute Papiere sammeln, versiegeln und beiseite stellen“, damit sie „nicht zu alsbaldiger Veröffentlichung bereit lägen“**)? Daß das Publikum und die Vertreter der volkstümlichen Litteratur ebenso fest daran glaubten, daß der Mann aus Stratford an den Dramen schuld sei, wie die hochgeborenen Freunde (und die Herren Meres und Jonson) wußten, daß Bacon der Dichter war, davon legt die bekannte Stelle in Greenes „A Groatsworth of Wit bought with a Million of Repentance“ ein Zeugnis ab; auch die Genossen des Schauspielers Shafespeare waren dieses Glaubens, um so mehr, als Shafespeare tatsächlich einige Theaterstücke verfaßt hatte, und einzelne „Scherze“ in diesen „poetischen Dramen“ jedenfalls ihre Verwandtschaft mit den Scherzen, die seine Stücke enthielten, nicht verleugneten. Bacon benutzte demnach den Stratford nicht nur dazu, um seine „Dramen“ von ihm auf die Bühne bringen zu lassen, sondern er benutzte auch den Namen desselben, um sich vor der weiteren Welt hinter diesem Namen zu verstecken***).

Warum also versteckte er sich, und gerade hinter diesem Namen?

Ich wies schon bei einer andern Gelegenheit auf den merkwürdigen Zufall hin, daß das Jahr 1586 einerseits der Zeitpunkt ist,

*) Die Widmungen an Southampton rühren ohne Zweifel ebenfalls von Bacon her, wie die beiden Gedichte, „Venus und Adonis“ und „Lucretia“ ihn zum Verfasser haben dürften, was ich jedoch nicht unbedingt behaupten will,

**) Eine Verfügung ins Bacons Testament.

***) Für Beides wird er natürlich den Stratford entschädigt haben müssen; und nicht zum wenigsten aus diesen Entschädigungen mag das Vermögen des Stratforders zusammengeslossen sein; wenn auch angenommen werden darf, daß er der „Sonderbarkeit“, oder, wenn man will, seinem „angeborenen Genie,“ Geld auf Wucherzinsen zu vergeben, die bedeutendsten Einnahmen verdankte. Man denke sich den Dichter des „Hamlet“ und „Kaufmann von Venedig“ als einen christlichen Ehrenmann, der schon zu 10% Geld verleiht! Und hoffentlich von Monat zu Monat, um den „Kollegen“ das „Geschäft“ nicht zu verderben!

an welchem Bacon spätestens in den Besitz des Nachlasses des Philosophen gelangt sein muß, während es andererseits für den Zeitpunkt gilt, an welchem Shakespeare nach London kam; da das erste Drama, das für ein Werk Shakespeares galt, „Titus Andronicus“, bereits um 1587 in die Öffentlichkeit gelangt war. Da wir wissen, daß die philosophischen Schriften und die Dramenbruchstücke von einem Verfasser herrühren, so ist es auch begreiflich, warum die ersten Spuren nach beiden Richtungen hin so ziemlich zu gleicher Zeit auftreten; merkwürdig erscheint es nur, daß gerade der Name des jungen, noch gänzlich unbekanntem Abenteurers von Bacon benutzt wurde, und daß gerade Jonson der Mann ist, dem wir die Kunde verdanken, daß „Titus Andronicus“ um 1587 bereits bekannt war*).

Ehe wir aber versuchen durch dieses Dunkel den Weg zu finden, wollen wir sehen, ob wir nicht irgend eine Spur von dem verschollenen Genius entdecken können. Er muß spätestens um 1586 gestorben sein — ist uns nun irgend eine Urkunde darüber aufbewahrt geblieben, daß um diese Zeit ein bedeutender Mann aus dem Leben geschieden? Wir brauchen nicht lange zu suchen; denn Jeder, der über Shakespeare auch nur oberflächlich unterrichtet ist, kennt die drei Strophen aus Spensers „Tears of the Muses“, einem Gedichte, das zwar erst 1590 im Buchhandel erschien, dessen Entstehung aber, schon aus äußeren Gründen, in die zweite Hälfte der achtziger Jahre verlegt werden muß. Hören wir also, was Spenser in diesen Strophen sagt:

„And he the Man, whom Nature self had made
To mock her self and Truth to imitate,
With kindly Counter undor Mimik Shade,
Our pleasant Willy, oh! is dead of late:

*) In dem Vorspiel zu „Bartholomew Fair“ (1614) sagt Jonson: „Derjenige, welcher schwört, daß Jeronimo und Andronicus noch immer die besten Stücke sind, wird hier ohne Widerrede für einen Mann gelten, dessen Urteil beweist, daß er sich treu bleibt, und daß er in den letzten 25 oder 30 Jahren stille gestanden hat.“ Hieraus hat man die Zeitbestimmung gewonnen, die ich noch späterhin genauer feststellen werde. Da Jonson hier offenbar des „Titus Andronicus“ nicht gerade respektvoll gedenkt, so sprach er wohl im Sinne Bacon's, der von seinem „Jugendwerk“ nicht mehr sonderlich erbaut zu sein vorgeben mochte und es gern hörte, daß er als „Dichter“ fortgeschritten war.

With whom all Joy and jolly Merriment
Is also deaded and in dolour drent.

In stead thereof, scoffing Scurrility,
And scorning Folly with Contempt is crept,
Rolling in Rimes of shameless Ribaldry
Without regard, or due Decorum kept;
Each idle Wit at will presumes to make,
And doth the Learned's Task upon him take.

But that same gentle Spirit, from whose Peu
Large Streams of Honey and sweet Nectar flow,
Scorning the Boldness of such bas-born Men,
Which dare their Follies forth so rasly throw;
Doth rather choose to sit in idle Cell
Than so himself to Mockery to sell.“

(wörtlich übersetzt: „Und er, der Mann, den selbst Natur gemacht, ihrer selbst zu spotten und die Wirklichkeit nachzuahmen mit eigentümlicher Verkehrtheit unter dem Schutz der Nachahmung*) — unser launiger Billy, ach, ist jüngst gestorben, mit welchem alle Freude und alle Heiterkeit gestorben und in Schmerz verkehrt worden ist. Anstatt davon, spottend Zotenreißerei und verachtend das Laster mit Verachtung ist geschlichen, wälzend in Raufrost der schamlosen Zote, ohne Rücksicht oder gebührenden Anstand ausgeführt;**) jeden schlechten Witz nach Belieben Eingebildeter (im Original steht „presumes“ für „presumers“) zu machen, nimmt er die Pflicht des Lernenden auf sich. Aber dieser selbe Geist, aus dessen Feder breite Ströme von Honig und süßem Nektar fließen, verachtend die Frechheit solchen Böbels, welcher seine Narrheiten auch fernerhin so hastig von sich zu geben wagt, zieht es vor, in leerer Zelle zu sitzen, als so sich selbst zum Gespötte feilzubieten.“)

Aus diesen, zum Teil unübersetzbaren und wohl nur für einen englischen Kopf ganz begreifbaren Strophen ersieht man, daß Spenser um einen Schauspieler klagt, der in der Naturnachahmung (zumals als Komiker) Großes geleistet, dem aber die Poffen, in denen

*) Wir sehen, der berühmte Dichter kommt auch nicht recht vorwärts.

**) Es fiel dem berühmten Spenser offenbar schwer, richtig zu reimen und zugleich Sinn in die Verse zu bringen.

er seine Kunst vergeuden mußte, zum Ekel waren, der es versuchte, gegen diese flüchtig gearbeiteten Stücke mit ernstern Dramen zu kämpfen, der aber schließlich die Aussichtslosigkeit seines Kampfes einsehen mußte und es daher vorzog, die „leere Zelle“ (das Grab) aufzusuchen, anstatt sich länger als Hanswurst dem Theaterpöbel feilzubieten. *)

Können wir uns nun den Philosophen, der das „Novum Organon“ und die andern wissenschaftlichen Bücher geschrieben hatte, als Schauspieler denken? Warum nicht? Bekanntlich war zu jener Zeit, wie später auch in Deutschland, das Theater der Hafen, in den schiffbrüchige Studenten und junge Gelehrte einzulaufen pflegten. Versuchen wir es, uns vorzustellen, wie unser Genius in die Pöbelsphäre geraten sein kann. Da er eine gelehrte Erziehung genossen und in seinen Dramen

*) Da man sich den großen Künstler immer als den Stratford Theaterbürger dachte und seltsamer Weise annahm, daß er seiner innigen Beziehung zum „Volkstheater“ seine Größe zu verdanken habe (etwa wie Lope, der trotz aller Begabung doch immer ein hohler Vielschreiber blieb), so konnte es Hermann Kurz nicht schwer fallen, zu behaupten (Shakespeare-Jahrbuch IV. S. 268 u. ff.), daß gerade dieses Trauern Italiens über den Erfolg der „Volksmuse“ dagegen spreche, daß hier Shakespeare gemeint sei, da Shakespeare eben der Liebling dieser „Volksmuse“ gewesen sein sollte (ganz abgesehen davon, daß unser Stratford Thalia zu jener Zeit noch keine Veranlassung dazu gegeben haben konnte, seinen Tod zu beweinen). Nun legt aber jeder Vers der Dramenbruchstücke, selbst jeder Scherz in den humoristischen Stücken, Zeugnis davon ab, daß der Originalkünstler mit dem „Volkstheater“ nicht das Geringste zu schaffen hatte; ja wir dürfen versichert sein, daß er der erste gewesen wäre, die auf die Nachwelt gekommenen Shakespeare-Dramen zu verdammen, weil sie, wider seine Regel (Hamlet II. 2), so „gesalzen und gepfeffert“ sind wie kaum ein anderes irgendwie nennenswertes Litteraturprodukt auf dem weiten Gebiete der Weltlitteratur; er wäre gewiß der erste gewesen, der nach einem „Familien-Shakespeare“ gerufen hätte. Der Künstler, den wir suchen, war eben so sehr ein Feind der rohen „Volkstheater“, die leider alle Zeit in Blüte gestanden hat und voraussichtlich stehen wird, wie der akademischen Richtung, die von Lilly vertreten wurde; seine Kunst stand, wie alle Kunst, über der „Volkstheater“ und der dilettantischen Gelehrsamkeitsbilderei. Wenn aber schon die Männer, welche doch auf dem Boden der „Volkstümmlichkeit“ standen, die Greene, Marlowe und andere gegen die unverfälschte, saftige „Volkstheater“ nicht recht aufkommen konnten und gemeinhin Hungers starben, wie hätte da ein wirklicher Künstler, ja mehr als das, ein Genie von unerhörter Überlegenheit sich Bahn brechen sollen!

Zeugnis von seinem historisch-politischen Sinn abgelegt hatte, so dürfen wir annehmen, daß er einer vornehmen Familie angehört haben wird. Nun war er ein Feuerkopf, der wohl schon auf der Universität Argerniß erregt hatte (wie eine Stelle im „Novum Organon“ vermuten läßt); er mochte frühzeitig seinen eignen Weg gegangen und auch verhältnismäßig frühzeitig mit der Aufzeichnung seiner wissenschaftlichen Bücher, die ja sehr häufig (namentlich das „Novum Organon“) eine jugendlich-kraftvolle Begeisterung atmen, begonnen haben. Auf irgend eine Weise muß er dann des „Atheismus“ verdächtigt worden sein, was dann wahrscheinlich seine Familie veranlaßte, ihn zu verstoßen,*) so daß er sich in die Lage versetzt sah, selbst für sein Fortkommen sorgen zu müssen. Da der Dramatiker in ihm lebendig und wohl schon wirksam geworden war, so wählte er den Theaterberuf und als hochgebildeter, feuriger, genialer junger Mann mochte er nicht ohne Beifall geblieben sein. Daß er, wie es scheint, als Komiker das Beste leistete, darf nicht überraschen. Er war ohne Zweifel, trotz aller geistigen Regsamkeit, mehr und mehr eine selbstquälerische Natur geworden; langjähriges, einsames Leben hatten diese Neigung zur Schwermut, zur Unzufriedenheit mit sich selbst noch verstärkt; und wir wissen, daß der Humor fast immer die Schwermut zur Voraussetzung hat.**) Da er kein leichtlebiger Musensohn, sondern ein ernster, mit den höchsten Dingen beschäftigter Mann war und blieb, so setzte er gewiß auch im stillen seine wissenschaftliche Tätigkeit fort; schließlich mag ihn das wüste, unkünstlerische Theatertreiben, gegen das er vergebens anzukämpfen versuchte, angeekelt haben, er wird dem Theater untreu geworden und zuletzt in gänzlicher Armut gestorben sein, wenn er nicht etwa durch das Theaterleben aufgerieben wurde und in diesem Berufe selbst seinen Tod fand. Eine Spur, daß er dem Theater angehört haben muß, findet sich im Hamlet (II. 2); es wird hier, offenbar vom Standpunkte eines Schauspielers aus, über „eine Brut von Kindern, die immer über das Gespräch hinausschrein und höchst grausamlich

*) Man denke an Shelley, in dem die philosophische und poetisch-dramatische Begabung auch vereinigt war, wenn auch in unvergleichlich geringerem Grade.

***) Auch mochte ein unvoreilhaftes Äußere, über das er in dem einem Gedichte klagt, ihn für ein anderes Fach wenig tauglich erscheinen lassen.

dafür beklatscht werden“ gesprochen; und diese „Nestlinge“ können nur die von der Königin besonders ausgezeichneten „Paulskinder“ gewesen sein, welche in den siebziger und achtziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts in London eine Rolle spielten; zu einer Zeit also, in der unser Denker und Künstler dem Theater angehört haben müßte.

Wir sehen, es steht nichts im Wege, daß wir in dem von der Muse beweinten Willy unsern Genius erkennen; auf den Familiennamen dieses Willy aber führt uns die andre bekannte Stelle aus Spensers „Colin Clout's come home again“ welche lautet:

„And there, though last not least, is Aetion:
A gentler shepheard may no where be found:
Whose Muse, full of high thoughts' invention,
Doth, like himselfe, heroically sound.“

Dieser „Aetion,“ dessen Muse voll Gedankenhoheit war und gleich ihm selbst einen heroischen Klang besaß, hieß eben offenbar

William Shakespeare

der aber natürlich mit dem William Shakspeare aus Stratford nichts gemein hatte. *)

In welchen Beziehungen Spenser zu Shakespeare gestanden, darüber kann ich nichts mitteilen; ich will nur die Hoffnung aussprechen, daß jetzt, wenn man nach dieser Richtung hin forscht, vielleicht noch einige Daten aufgefunden werden, die uns zur vollen Klarheit verhelfen könnten. Möglichensfalls stand selbst Spenser dem Künstler nicht besonders nahe, sodaß er sich um ihn und seinen Nachlaß nicht weiter bekümmerte; ja es ist sehr fraglich, ob Spenser fähig gewesen wäre, der überwältigenden Größe dieses Geistes, wenn er sie ganz gekannt, gerecht zu werden. Da Shakespeare im Hamlet davon spricht, daß ein gutes Drama entweder gar nicht oder höchstens einmal zur Auf-

*) Es ist unbegreiflich, daß man sich nie darüber gewundert hat, daß unter den 14 verschiedenen Formen des Namens der Stratforder Familie die Form „Shakespeare“ fehlt, daß Shakspeare selbst nie diese Form gebrauchte. (siehe hierüber: Morgan „Shakespeare-Mythus“ S. 135).

führung zu kommen pflege, so wird Spenser günstigsten Falles aus gelegentlichen Mitteilungen Shakespeares von diesen Schätzen erfahren haben; in der Verachtung gegen das rohe Volkstheaterstück und die gemeine Art der Darstellung desselben werden sie übereingestimmt haben, und aus diesem Grunde ließ Spenser wohl die Muse den Tod des erfolglosen Willy beweinen. *)

Wie Bacon aber zu den Schätzen gelangte, darüber weiß ich zu-

*) F. Falkson („Giordano Bruno“ S. 289) und B. Tschischwitz („Shakespeares Hamlet“ S. 49 u. ff.) nehmen an, daß der Dichter des „Hamlet“ einzelne Gedanken Brunos (Unzerstörbarkeit der Elementarteile — Relativität des Übels) von diesem aufgenommen habe; sie weisen darauf hin, daß Bruno von 1583/86 in London Vorträge gehalten, und daß Shakespeare (nämlich der Jüngling aus Stratford) wahrscheinlich aus diesen Vorträgen Nutzen gewonnen. Da der Stratforder Shakspeare für uns nicht in Frage kommt, so müssen wir annehmen, daß Shakespeare von Bruno gelernt habe; und das ist schon aus äußerlichen Gründen sehr unwahrscheinlich; es ist sogar sehr fraglich, ob Shakespeare dem Nolaner in London nahegetreten. Wohl hat es etwas ungemein Verlockendes, sich den größten Kopf des sechzehnten Jahrhunderts in einer Unterhaltung mit dem großen Italiener, der ihm fast ebenbürtig und als Denker in überraschender Weise nahe verwandt war, vorzustellen; aber so lange wir hierüber keine sichern Daten erhalten, dürfen wir diese Begegnung kaum für wahrscheinlich halten. Daraus, daß Shakespeare ohne Zweifel der ältere von beiden war, brauchen wir zwar noch nicht zu schließen, daß er nicht doch von Bruno gelernt haben könnte; aber andererseits war er nicht nur tatsächlich der größere Genius, der das Phantastische, das Bruno trotz allem anhaftete, ganz von sich abgestreift hatte, sondern auch ein Mann, der mit den alten Philosophen ganz vertraut war; sodaß ich gar kein Bedenken trage, anzunehmen, daß er, der die Philosophie der folgenden drei Jahrhunderte gewissermaßen vorwegnahm, auch jene bei Bruno ganz vereinzelt stehenden Gedanken aus sich selbst, oder in Anlehnung an alte Philosophen gewonnen hatte. Er kannte Protagoras sehr genau und bekämpfte sehr entschieden den Gedanken desselben, daß die Sinne das Maß aller Dinge seien — warum sollte er die Relativität des Übels bei Bruno gesucht haben, da er zu ihr durch den Vater des Relativismus, eben jenen Protagoras, hätte geführt werden können.

Ebensowenig wie ein Einfluß Brunos auf Shakespeare angenommen werden darf, ist andererseits das umgekehrte Verhältnis wahrscheinlich. Bruno war, wenn auch nicht „eine ganz einsam stehende Erscheinung des sechzehnten Jahrhunderts“ (Dühring), so doch offenbar ein ebenso kühner, selbständiger Geist wie Shakespeare; er kann also sehr wohl zu den gleichen Gedanken gekommen sein, wie sein größerer Zeitgenosse, von dem er möglichenfalls nie etwas erfahren.

nächst ebensowenig etwas zu sagen; auch hier erwarte ich von weiteren Nachforschungen Aufklärung. *)

Die Frage aber: warum versteckte sich Bacon hinter dem Stratford? beantwortet sich jetzt so gut wie von selbst. Shakespeares Nachlaß befand sich in Bacons Händen; der philosophische Teil war gewiß Niemandem bekannt geworden, da Shakespeare die schwerstwiegenden Gründe hatte, nichts davon rüchbar werden zu lassen, um in Frieden leben zu können und die Erinnerung an einen, allmählich wohl der Vergessenheit anheimgefallenen Skandal nicht aufzuwecken; auch konnten Gedanken nicht so genau vor Gericht gestellt werden, wenn wirklich ein Wissender aufgetreten wäre, um zu behaupten, daß der verstorbene Shakespeare Das und Das bereits ausgesprochen; zudem war Bacon klug genug, die wissenschaftlichen Schriften, da sie ohnedies einer langwierigen „Bearbeitung“ und Sichtung unterzogen werden mußten, erst ziemlich spät herauszugeben — er brauchte also in diesem Falle keine Maske vorzunehmen, um so weniger, als er die Schriften vorher ins Lateinische übersetzen, also doch auch gewissermaßen maskieren ließ. Mit den Dramen aber ließ der Betrug sich doch nicht so einfach ausführen. Shakespeare konnte sie möglichenfalls dem einen oder andern zu lesen gegeben haben; hätte Bacon sie nun gleich nach seinem Tode, wenn auch in haarsträubender Gestalt, unter seinem Namen veröffentlicht, so wäre möglichenfalls ein Skandal daraus entstanden, der die Fortsetzung des Betruges unmöglich gemacht. Der Drang zu dichten war doch nun aber in dem Edlen lebendig, und seine Verlegenheit möchte daher nicht gering sein. Da sprach vielleicht Jonson einmal zufällig davon, daß jetzt wieder ein Shakespeare an einem Theater aufgetaucht

*) Da Bacon, wie es scheint, auch mit Spenser befreundet war, so ist es nicht unmöglich, daß er durch diesen in Beziehung zu Shakespeare gekommen sein konnte. Wenn Bacon schon um 1577 der scholastischen Philosophie sich „entfremdet“ fühlte, wie Runo Fischer behauptet, während ich aus historischen Gründen annehme, daß das „Novum-Organon“ um 1577 entstanden sein muß, so ist es wahrscheinlich, daß Bacon um diese Zeit bereits mit Shakespeare bekannt gewesen; auch läßt die Parodierung des Veroneser Liebespaares darauf schließen, daß Shakespeare von diesem Prachtwerke Bacons Kenntnis gehabt haben muß, wenn Bacon nicht ein älteres Werk „benutzte“. Fraglich bleibt es, ob Spenser von der Maskierung Bacons etwas wußte. Es wäre jedoch sehr wichtig, hierüber Näheres zu erfahren.

sei*) — und nun gab es den trefflichsten Ausweg. Jonson mußte es vermitteln, daß Shakspeare (der Name klang gleich, was kam es darauf an, ob der Stratfordier seinen Namen anders schrieb) die Dramen stillschweigend auf seine Klappe nahm und wenn möglich zur Aufführung brachte, wofür natürlich der gutrechnende junge Mann seinen Sold forderte, der ihm sehr gern von dem eitlen Dilettanten zugestanden wurde. Nun waren es also für die Welt, soweit sie sich überhaupt darum bekümmerte, immer Shakespeares Dramen, die da gelegentlich, und wie es scheint von Jahr zu Jahr in je einem Stück**) erschienen; gab es hier einen Wissenden, so war ihm gegenüber alles klar gestellt***), um so mehr, als damals die Fähigkeit des Urtheilens, des

*) Es ist sogar nicht unmöglich, daß ein solcher Namensvetter im Auftrage Bacon's gesucht und von Jonson in Stratford gefunden wurde, der dann seine Übersiedelung nach London und seine Anstellung beim Theater veranlaßte.

**) Es ist wohl noch Keinem aufgefallen, daß die 36 Stücke gerade auf die Jahre von 1587—1622 (Othello) verteilt sind und daß Meres im Jahre 1598 gerade 12 Stücke aufzählt: „Veroneser“, „Irrungen“, „Verlorene Liebesmühe“, „Ende gut, Alles gut“, „Sommernachts Traum“, „Kaufmann von Venedig“, „Richard II.“, „Richard III.“, „Heinrich IV.“ „Johann“, „Titus und Andronicus“ und „Romeo und Julie“, sodaß auf jedes Jahr (von 1587 an gerechnet) ein Stück fällt. (Da die „Entstehung“ der einzelnen Stücke wohl immer um ein Jahr zurückverlegt werden darf, so ergibt sich die Zeit von 1586—1621. Wir würden dann auch hier das Jahr 1586 für den Zeitpunkt, in welchem sich Bacon den Nachlaß Shakespeares eroberte, gewonnen haben.) Die Genauigkeit des wahren Meres ist jedenfalls verdächtig, oder vielmehr, wir haben keinen Grund mehr, uns über sie zu wundern; er war ja vom „Dichter“ selbst ohne Zweifel aufs beste unterrichtet worden. Ich schliesse daraus, daß Meres 1598 noch keinen „Hamlet“ erwähnt, daß der „Hamlet“ von 1587 in keiner Beziehung weder zu Shakespeare noch zu Bacon steht. (Siehe „Shakespeares Dramen“ Seite 309 Anmerkung.) Zwar hatte Gabriel Harvey in einem Exemplar des Chaucer handschriftlich erwähnt, daß Shakespeares „Hamlet“ danach sei, um weisere Leute zu ergötzen; und hinter dieser Notiz war das Jahr 1598 angeführt; aber es ist zweifelhaft, ob diese Zeitangabe mit „Hamlet“ in Beziehung steht — ich zweifle sogar an der Echtheit dieser Notiz.

***) Daß diese Vorsicht geboten war, zeigt der eine Fall, den wir kennen. Offenbar hatte sich wegen der „Passionate Pilgrim“ nicht nur Heywood sondern auch irgend ein anderer vernehmen lassen, vielleicht ein Freund des verstorbenen Shakespeare, dem es unglaublich erschienen war, daß der schwermütige Shakespeare jemals solche leichtfertige Gedichte verfaßt haben sollte; nur aus einem

Unterscheidens schwerlich schon sehr entwickelt war und selbst heute nur bei hoch entwickelten Intelligenzen gefunden wird. Zu gleicher Zeit aber sorgte Bacon dafür, daß in den Kreisen, um die es ihm zu tun war, unter der Hand verbreitet wurde, daß er eigentlich der Dichter sei und nur aus Bescheidenheit, oder weil er bei seinen theologischen Freunden kein Ärgernis erregen wollte, oder auch, weil er, als Dichter, von der gelehrten Welt möglichenfalls nicht für voll genommen werden würde, das Pseudonym gewählt habe. Wenn aber einmal Gras auch über die dunkelste Erinnerung an den alten William Shakespeare gewachsen sein würde, so konnte auch für diesen Fall gesorgt werden; und daher ist es für mich ausgemacht, daß unter den hinterlassenen Papieren diejenigen, welche „nicht zu alsbaldiger Veröffentlichung bereit liegen“ sollten, dazu bestimmt worden waren, auch der Nachwelt Bacon als den Dramatiker und Dichter zu offenbaren. *)

Wir sehen, der Betrug war trotz aller Plumpheit so geschickt in Scene gesetzt wie nur möglich; und wir dürfen uns daher kaum wundern, daß er volle 300 Jahre unentdeckt blieb. Vielleicht wäre er doch schon zu Bacons Zeiten entdeckt worden, wenn die wirklich gebildete Welt, die noch durch kein Vorurteil geblendet war, sich um diese Dramen irgendwie gekümmert hätte; aber es bedarf keines Beweises, daß diese, auf Kosten des eiteln Dilettanten gedruckten **) und wohl nur in vereinzelten Fällen aufgeführten Stücke keinen Käufer lockten, wenigstens keinen, der fähig gewesen wäre, mit Verstand und

Grunde dieser Art ist es erklärlich, daß der Name des Dichters späterhin unterdrückt wurde. Gründe der Vorsicht waren es ohne Zweifel auch, daß Bacon die ersten Quartausgaben der Dramen fast immer anonym erscheinen ließ.

*) Im Sommer 1885 wurde öffentlich davon gesprochen, daß ein Herr Donnelly „Denkwürdigkeiten“ Bacons aus dem Nachlaß erscheinen lassen wolle, welche die Autorschaft Bacons in Beziehung auf die Dramen außer allen Zweifel stellen sollten. Das Buch ist, soviel mir bekannt, nicht erschienen, vermutlich, weil im Herbst 1885 meine Studie über das „Novum Organon“ erschienen war. Es wäre aber sehr wichtig, Näheres über diese „Denkwürdigkeiten“ zu erfahren.

**) William Brynne klagte 1633 darüber, daß „Shakespeares Stücke auf dem besten Kronenpapier gedruckt sind, auf weit besserem als die meisten Bibeln.“ Wer hätte um 1623 an die Werke des toten, kaum noch gekannten Stratforders das „beste Kronenpapier“ gewandt?!

Urteil zu lesen. Bacon verteilte die Exemplare jedenfalls unter seine Freunde und Gönner und ließ gelegentlich eine neue Auflage drucken — aber die Welt kümmerte sich nicht darum, was schon allein daraus ersichtlich ist, daß mit Ausnahme der Bemerkung des Meres und des abgeschmackten Lobgedichtes, mit welchem die „Folio“ eröffnet wurde, tatsächlich keine Zeile aufzufinden gewesen, welche davon Zeugnis abgelegt hätte, daß auch nur ein ernst zu nehmender Zeitgenosse der Erscheinung seine, wenn auch nur vorübergehende Aufmerksamkeit geschenkt. Daß die Nachwelt an dieser Tatsache keinen Anstoß genommen, gehört zu den Wundern, vor denen die Vernunft sich sprachlos verhüllen muß. Mit der großen „Folio“ sich auseinanderzusetzen wäre schon eine Riesenaufgabe gewesen, der man um so lieber aus dem Wege ging, als die nationale Eitelkeit sich in dem Bewußtsein, einen so fruchtbaren Dramatiker zu besitzen, wohl nicht wenig geschmeichelt fühlen mochte. Oberflächlichkeit, Mangel an Urteil und Autoritätsglaube, verbunden mit Unehrllichkeit, taten dann das Übrige — und die unfaszbare und unwägbar Wundererscheinung war fertig.

Wenn aber jemals die Wahrheit sich bewährt hat, daß nur das Rechte, Gute und Wahre Bestand haben kann, daß jede Scheingröße zuletzt in sich zusammenbrechen muß, so ist es hier der Fall; und nur hierin können wir einen Trost finden und einen Ersatz für die grenzenlose Verödung des Geistes und Gemütes, die sich unserer bemächtigt, wenn wir das Ungeheuerliche dieser weltgeschichtlichen Tragikomödie in ihrer ganzen Bedeutung zu erfassen versuchen.

* * *

Unsere Wanderung hat ihren Abschluß gefunden; die Wunderwelt, in der wir schwelgten, ist als ein Hirngespinnst von uns erkannt worden; aus dem schönen, uns berausenden Blütenwalde einer mittelalterlichen Litteratur, dem die Sonne einer kunstsinnigen Monarchin geleuchtet haben sollte, ist eine unbedeutende Grummetwiese geworden; die alte Erfahrung, daß die Welt ihre Schätze nicht zu hegen versteht, sehen wir aufs neue sich bewähren. — Ach, da bedürfen wir unserer ganzen Kraft, um nicht zu verzagen, um an der Menschheit und ihrem Fortschreiten vom Schlechten zum Bessern nicht irre zu werden.

Welch ein Schauspiel! Freilich, die traurigste Rolle spielt Eng-

land in demselben; wie das Vaterland Shakespeares auch die ganze Größe des Verlustes zu tragen hat. Aber halte sich deshalb keines der Kulturvölker für besser. Auch in diesem Falle muß man mehr das Unglück der betroffenen Nation beklagen; denn es ist größer als ihre Verschuldung.

Wohl hat jedes Volk nicht nur die Regierung, die es verdient, sondern auch die Kunst, welche es zu würdigen weiß. Aber wie das Genie an kein Volk und an keine Zeit gebunden ist, wie es gewissermaßen jedem Volke und jeder Zeit ohne ihr Verdienst in den Schoß fallen kann, so kann es auch von jedem Volke, von jeder Zeit übersehen werden, wenn der Zufall es nicht verhütet oder dafür sorgt, daß Versäumtes nachgeholt wird, ehe es zu spät geworden. Wir Deutsche wissen ja, wie unser Heinrich von Kleist, der freilich dem brittischen Genius kaum an die Brust reicht, unterging; und daß wir ihn gewiß ganz verloren hätten, wenn er nicht Freunde besessen, die seinen Nachlaß ehrlich verwalteten. Von ihm ist uns die Spur erhalten geblieben — aber ob nicht noch mancher Andre, vielleicht noch Größere ins namenlose Dunkel zurückgesunken sein mag? Der Gedanke könnte fast zur Qual werden, wenn wir nicht annehmen dürften, daß es nichts Seltneres, und daher auch nichts Kostlicheres, Ehrwürdigeres giebt als das Genie, diese Blüte des Göttlichen in der lebendigen Welt. Aber auch ein großes Talent (wie z. B. Kleist eines war) ist ein Schatz für die Nation, den zu verlieren eine Schädigung des Nationalwertes bedeutet. Möchten doch alle Nationen lernen, die schlichte, bescheidne Größe nicht zu spät zu erkennen und ihren Wert zu hegen! Es ist so leicht, ihr das Leben nicht zu vergällen; sie verlangt so wenig, weil sie fast Alles in sich findet; sie verlangt keinen Glanz, sie ist nicht gierig nach Geld, Ruhm und Ehrenbezeugungen; sie bedarf keines fanatischen Jüngertums, das mit prunkenden Bannern vor ihr her ziehe, um die Menge zu blenden und zu verblenden — sie will nur, daß man ihr das Dasein nicht unmöglich oder zur kaum erträglichen Last mache, daß man sie nicht unter die Füße trete, daß man freudig und ohne leere Überschwänglichkeit an sie glaube, daß die Herzen sich ihr vertrauensvoll öffnen, daß die Geister sich von ihr befruchten lassen. Wenn doch die Nationen ihren Vorteil verstünden! —

Nicht ohne tiefe Trauer scheidet ich von meiner Arbeit, wie ich

hoffe, daß auch meine Leser nicht ohne Trauer das Ergebnis meiner Kritiken betrachten. Wie ich ohne Neigung zu leichtfertigem Scherz an die Arbeit gegangen bin, so setze ich voraus, daß man der hochernsten Angelegenheit die ernsteste Theilnehmung geschenkt hat, daß man meinem unerfreulichen Geschäfte nicht mit jenem Behagen des Ungebildeten an der Zerstörung eines Götterbildes gefolgt ist.

Wo die Menschheit so laut an die Dauerlosigkeit alles falschen Glanzes, an die Beschränktheit ihres Gesichtskreises, an die Macht und Hinfälligkeit des Betrugens und an das hoffnungslose Unglück stiller, von der urtheils- und herzlosen Mitwelt übersehener Größe gemahnt wird, da wäre der Scherz Entweihung; da wäre Leichtfertigkeit ein Schlag ins Gesicht der Menschheit.

Das Gelächter, das die gebildete für den trotz aller Tragik tiefen Humor des großen Fastnachtsspieles zugängliche Welt zuweilen nicht wird haben unterdrücken können, ist andern Ursprungs als das oberflächliche, lachende Behagen seelenloser Bilderstürmer. Dieses Gelächter mag immerhin durch die Zeit hallen; aber es wird uns erst recht würdig machen, mit stiller Ehrfurcht und ohne blöden Verehrungsjubel (der eine Beleidigung Shakespeares wäre) vor das Unglück und die Größe des Genius zu treten, der aus den Trümmern seines Lebenswerkes voll herber Majestät vor uns emporgestiegen.

Berlin, den 2. Juli 1886.



Anhang.

Einiges über die Anti-Shakspeareianer.

(Bacon-Theorie. — Neue Theorie. — Theorie der Herausgeberschaft.)

Den Kritikern möge hier noch eine kleine Schrift folgen, die eigentlich meinen Feldzug hätte eröffnen sollen, da dasjenige, was sie an positiven Winken enthält, bereits durch die vorausgegangenen Arbeiten erledigt worden. Daß ich diese Blätter nicht unterdrückt habe, kann ich nur dadurch begründen, daß ich den Vertretern der „Bacon-Theorie“ die Ehre, ihrer zu gedenken, nicht versagen wollte. Möge der scherzhafte Ton, den ich zuweilen angeschlagen, niemand verdrießen, am allerwenigsten die Herren Baconianer selbst. Ich verdanke ihnen von der ganzen Welt verlachten Bemühungen so vieles, daß ich es nicht unterlassen mag, ihnen auf diesem Wege meinen, gewiß nicht erfreulichen, aber doch aufrichtigen Dank auszusprechen. Als ich ratlos nach dem dilettantischen Betrüger mich umsah, für den ich anfänglich den Straßforder selbst glauben zu müssen, obgleich sich so manches in mir dagegen sträubte; da brachte mir das Buch Morgans alles entgegen, was ich brauchte, um auf dem kürzesten Wege zum Ziele zu gelangen; und dem einsamen Forscher wurde dadurch eine Hülfe zu teil, wie er sie sich besser nicht wünschen konnte. So arbeitet einer dem andern in die Hände; und das Kleinste, das scheinbar Unsinnigste kann zu gelegener Zeit bedeutungsvoll werden.

Seitdem die unglückliche Delia Bacon die Behauptung in die Welt geworfen, daß nicht der Stratfordere Shakespeare, sondern vielmehr Bacon der Verfasser der berühmten Shakespeare-Dramen sein müsse (1856 Januarheft des „Putnams Magazine“), hat sich die auch heute, trotz aller Bemühungen der Baconianer, noch ungelöste „neuere Bacon-Frage“ *) nicht mehr aus der Welt schaffen lassen. Sie war wohl bisher in Deutschland noch so gut wie gar nicht beachtet worden, da sie allem Hohn spricht, was von der forschenden Gelehrsamkeit unserer Shakespeare-Priester festgestellt worden; aber da eine Sache nicht gleich tot ist, wenn man sie auch von einer Seite nicht beachtet, so konnte ein Durchsichern des feyerischen Giftes auch in Deutschland auf die Dauer nicht verhindert werden. Wir haben denn auch diese unheimliche „Bacon-Frage“ im Frühjahr 1885 ganz anspruchsvoll bei uns ihren Einzug halten sehen; und das Verdienst, die Angelegenheit bei uns in Fluß gebracht zu haben, gebührt Herrn Dr. Karl Müller-Mylus, der mit seiner Übersetzung des Morganschen „Shakespeare-Mythus“ (Brochhaus 1885) in den Kreisen der Gläubigen bitteres Argerniß erregt hat.

Mit Ausbrüchen der Entrüstung und mit Hohngelächter ist nun freilich noch nie etwas in der Welt bewiesen oder entkräftet worden; man wird sich also im gegnerischen Lager auf kräftigere Widerstandsmittel besinnen müssen, wenn man nicht den Verdacht erwecken will, daß man nur lacht und schilt, um wähen zu können, ernsteren Gegenbeweisen überhoben zu sein.

*) Die ältere Bacon-Frage lautet bekanntlich: Wie war es möglich, daß ein betrügerischer Streber, ein wissenschaftlicher Dilettant (als den ihn Justus v. Liebig vor aller Welt gebrandmarkt hat), der die Leistungen seiner unsterblichen Zeitgenossen, der Kepler, Galilei, Harvey u. a. nicht kannte oder nicht anerkannte, Werke zu schreiben vermochte, deren philosophische Bedeutung sich nicht verkennen läßt?

Ich will an diesem Ort der Frage selbst nicht näher treten, da sich dazu wohl eine passendere Gelegenheit finden wird; ich will nicht einmal auf das Bedenken näher eingehen, daß, wenn wir uns schon darüber wundern müssen, wie ein unsittlicher Mann dazu kommen konnte, Bücher zu schreiben, die, man mag über sie denken wie man wolle, doch einen Gehalt in sich bergen, der uns eigentlich einen tief sittlichen, ernst denkenden Mann als ihren Verfasser voraussetzen läßt, wir uns noch weit mehr darüber würden wundern müssen, daß dieser unsittliche Mann nicht nur ein großer Künstler, ja geradezu der größte Künstler, den die Welt bisher gesehen, sondern auch ein großer Sittenlehrer „von unbestreitbarer Autorität“ *) gewesen sein soll. Ich möchte mich hier nur über einzelnes, was ich an der Art, wie die Baconianer ihre „Beweise“ für die Richtigkeit ihrer Theorie geltend machen, aussetzen habe, verbreiten.

Das Auffallendste ist es zunächst, daß die Baconianer sich mit Händen und Füßen dagegen sträuben, auf das „innere Zeugnis“ der Dramen einzugehn.

Sie behaupten, „keine Vollmacht zu haben, sich in das Gebiet der Kritik einzudrängen;“ der Shaksperesche Text ist ihnen „zu unschätzbar, um ihn rauh zu berühren“ (woher wissen die Herren, daß er „unschätzbar“ ist, wenn sie sich ihm gegenüber eines selbständigen Urteils freiwillig begeben haben? Vom Hörensagen?); sie reden immer nur von der Unmöglichkeit, daß jener „Stratfordor Kalbstecher“ (der nachweislich nichts Rechtes gelernt hatte, aber freilich ein ganz gewandter, betriebsamer Mann wurde, der es sogar dahin brachte, daß er nicht nur für einen guten Schauspieler galt, sondern auch als Theaterschriftsteller mit glücklichen Kollegen, wie Dekker und Heywood rivalisieren konnte**) von den „ewigen Geheimnissen der Natur“ soll gesungen haben (was sind das für „ewige Geheimnisse“? Und wenn sie „ewig“ sind, wie kann der große Dichter sie aufgedeckt und uns offenbart haben? Aber darauf geben uns natürlich die Baconianer keine Antwort); sie

*) Gerbinus.

***) Wenigstens haben wir das Zeugnis J. Websters, der, nachdem er Dichter wie Chapman, Jonson, Beaumont und Fletcher, besprochen, auch noch einiger glücklicher „Theaterstückfabrikanten“, wie Shakspeare, Dekker und Heywood, gedenkt.

staunen immer nur die angeblich in den Dramen herrschende „encyklopädische Universalität in Beziehung auf Kenntniss der Tatsachen“ an, „die man nicht werde in Abrede stellen können, wenn man die Werke der ernstlichsten und schärfsten Prüfung unterwerfe;“ sie sprechen mit Begeisterung davon, daß der Verfasser der Dramen „im vollsten Besitze sowohl der ganzen, vor seiner Zeit vorhandenen Gelehrsamkeit, als auch alles seitdem angesammelten Wissens der Welt gewesen sei“; sie stoßen, „wenn sie vom technischen Bau zu dem Material dieser Dramen übergehen, auf die überraschende Entdeckung, daß ihrem Verfasser nicht nur die ganze Kunde der Vergangenheit zu Diensten stand, sondern daß er ebenso unbeschränkten Zugang zu den Geheimnissen hatte, welche man noch im Schoß der Zeit verschlossen wähnte, und deren Entdeckung in der damals noch fernen Zukunft ihre ersten Paten unsterblich machte“; und Morgan erklärt einmal geradezu: „Die Frage lautet nicht: ist Shakspeare ein Dichter? sondern: hatte er Zutritt zu dem Material, aus welchem die Dramen komponiert sind?“

Das ist nun freilich etwas merkwürdig; aber da die Baconianer nicht die einzigen sind, welche die Allwissenheit Shakspeares bewundert haben, da schon Jean Paul ihn feierte als den „Propheten, der die Jahrhunderte überspannte, die nach ihm verfließen sollten, welcher die höchste Woge moderner Gelehrsamkeit und Entdeckung beherrschte und das Herz aller Zeiten bewegte, nicht durch den Atemzug lebender Charaktere, sondern indem er die Menschheit aus der Erde geräuschvollem Reich in das stille Reich des Unendlichen erhob, der so schrieb, daß seinem allsehenden Gesichtssinn Schulen und Bibliotheken, Wissenschaften und Philosophieen entbehrlich waren, weil seine eigne wunderbare Sehergabe die ganze Vergangenheit erfaßt, die ganze Gegenwart und Zukunft durchschaut hatte“ — so wollen wir einmal den Herren den Gefallen erweisen und uns von dem Künstler, als den ihn die Welt bewundert, zu dem Gelehrten, dem Forscher, dem „Philosophen und Seher“ wenden.

Morgan hat uns die Sache in dankenswertester Weise dadurch erleichtert, daß er alles Staunenerregende in dieser Beziehung übersichtlich zusammenstellt.

Das Material wird sich wohl noch reichlicher zusammentragen

lassen; aber das Entscheidende, das Wiegende liegt uns vor; und wir brauchen nur die Augen aufzumachen, um zu erkennen, was wir an Shakspeare oder Bacon besitzen.

Geradezu betroffen werden wir durch die erste Behauptung, daß Shakspeare und nicht Harvey der Entdecker des Blutumlaufs im menschlichen Organismus sein soll. Aber wir lesen es wirklich schwarz auf weiß — nämlich im „Coriolanus“, wo Menenius, als er den aufrührerischen Plebejern die Fabel von den unzufriednen Leibesgliedern und dem argbedrängten Magen frei nach Plutarch zum besten giebt, Folgendes sagt:

„Bedenkt es nur;

Daß ich sie (die Nahrung nämlich) auf den Strömen eures Blutes
Bis an den Hof, das Herz versende, bis
Zum Sitz des Hirns, durch alle Windungen
Und Kammern eures Leibes.“

„Warum brauchte Dr. Harvey zur Vivisektion zu greifen, um diese Entdeckung zu machen?“ fragt Herr Morgan ganz unbefangen.

„Er brauchte ja nur seinen Shakspeare vom Bücherbrett zu nehmen.“ —

Aber wenn wir auch Herrn Morgan hierauf nicht antworten dürfen, so bleibt es doch wahr, daß Menenius-Shakspeare tatsächlich von den „Strömen des Blutes“ und von dem Herzen als dem „Hof“ dieser Ströme (so wird es doch wenigstens gemeint sein; weshalb wir uns über den „Hof“, von dem die Ströme ausgehen oder in den sie münden — genau sieht man nicht, wie der Dichter sich die Sache gedacht hat — zunächst hinwegsetzen) redet; er mußte doch also wohl ein Seher sein.

Aber nun wissen wir zufällig, daß ein gelehrter Theologe Namens Michael Servet bereits 1580 in seiner „Christianismi Restitutio“ den Blutumlauf durch die Lungenpulsader lehrte; und wenn Shakspeare schon hiervon nichts erfahren haben sollte, so konnte er möglichenfalls doch den Plato kennen, der viel klarer als er das Herz „die Quelle“ nannte, „aus welcher das Blut emporsteigt und es kräftig durch alle Glieder des Leibes treibt“. Was also Harvey grade von Shakspeare lernen sollte, begreifen wir nicht.

Sehen wir uns nun aber jene ehrwürdige Stelle noch einmal an, so stoßen wir auf den „Sitz des Hirns“, zu dem der Magen auf

den Strömen des Blutes die Nahrung senden solle. Ob der Seher-Dichter etwa der Meinung war, daß der Magen das Gehirn so ohne weiteres mit „Nahrung“ versehe, ob er am Ende gar geglaubt hat, daß das Blut und „auf ihm“ die Nahrung vom Magen aus ins Herz und ins Gehirn gelange? Wer weiß! Möglichenfalls taumelt unsre Wissenschaft noch im Dunkel herum und kommenden Jahrhunderten erst wird es beschieden, dem vorausseilenden Seher Albions nachzufolgen.

Aber die Sache mag doch ihr Ungewisses haben, wenigstens werden wir so ganz bei Gelegenheit belehrt, daß jenes „brain“ hier soviel wie „Intellekt“ heißen soll, weil das Herz früher von den Physiologen für den Sitz des Verstandes gehalten worden.

Aber warum blieb denn der große in die Zukunft schauende Forscher hier so borniert, um nicht einzusehen, daß die Physiologen sich irrten? Ich warte, bis ich hierauf eine Antwort erhalte — oder vielmehr, ich werde nicht der Narr sein, auf Antwort zu warten.

Wir erfahren weiterhin, daß Newton „wahrlich nicht nötig gehabt, unter einem Apfelbaum in seinem Garten zu Woolsthorpe zu liegen und erst auf das Fallen eines Apfels zu warten, um die unwandelbare Wahrheit der Gravitation zu entdecken. Er brauchte nur sein Exemplar des schon 1606 gedruckten Dramas „Troilus und Cressida“ zur Hand zu nehmen, so würde er eben auf dieses Gesetz gestoßen sein, das hier so buchstäblich ausgesprochen ist, wie er selbst es nur zu formulieren vermocht hätte:

Der starke Grund und meiner Liebe Bau
Ist wie der Mittelpunkt der Erde fest,
Der alles an sich zieht.“

In der Tat, wenn hier auch noch nicht von dem Gesetz der Schwerkraft die Rede ist, so beweist diese Stelle doch, daß der Dichter die von Gilbert angenommene „magnetische Kraft der Erde“, die bis zu einer bestimmten Entfernung über die Erdoberfläche wirksam sein sollte, gekannt und anerkannt oder vielleicht selbst entdeckt haben muß. Diese Stelle soll aber, nach den Baconianern, auch beweisen, daß nicht der „Fleischerjunge von Stratford“ die Dramen geschrieben haben kann, sondern einzig und allein Bacon. Nun aber war Bacon geradezu ein Gegner der Ansicht seiner großen Zeitge-

noßen, daß ein Körper, wenn er in den Mittelpunkt der Erde angelangt sei, aufhören müsse zu fallen; der sittliche Philosoph nannte diese Wahrheit mit stolzer Überlegenheit schlechtweg eine Posse — wie wollen sich also die Herren Baconianer hier zurecht finden?

Aber Shakspeare war auch „der Prophet der Geologie“; denn er läßt den König Heinrich einmal den Wunsch aussprechen, daß er sehen könnte, wie der Zeiten Umwälzung die Berge ebnen, das feste Land in die See wegschmelze und die Ufer zurücktreten.

In der That, das will etwas bedeuten! Und wenn wir wüßten oder erfahren könnten, wer der erste Mensch war, der sich danach sehnt, daß „ein Flügel ihn vom Boden hebe“, so würden wir nach dem etwaigen Entdecker oder Erfinder des Luftschiffes nicht weiter zu forschen brauchen; ja die Herren Ingenieure hätten es nicht nötig, sich länger mit mühsamen und kostspieligen Versuchen abzuquälen, sie würden einfach bei dem „Propheten“ nachfragen und die Sache wäre erledigt.

Aber noch mehr! Ein Dr. Budnill hat zur größten Freude der Baconianer „behauptet“, daß Shakspeares medizinische Kenntnisse sich mit dem weitest vorgeschrittenen Wissen unsrer Tage vergleichen könne, daß er sogar in der „gerichtlichen Medizin“ gründlich erfahren gewesen sei, denn wie hätte er sonst seinen Warwick im „Heinrich VI.“ das Folgende sagen lassen können:

„Seht, wie sein Blut sich ins Gesicht gedrängt! . . .
Sein Angesicht ist schwarz und voller Blut,
Die Augen mehr heraus, als da er lebte,
Enszlich starrend, dem Erwürgten gleich;
Das Haar gesträubt, die Nästern weit vom Ringen,
Die Hände ausgespreizt, wie, wer nach Leben
Noch zuckt und griff, und überwältigt ward . . .
Es kann nicht anders sein: er ward ermordet.“

Da der gute Warwick schon gesehen, daß Gloster wie ein Erwürgter dalag, so war es allerdings ganz logisch von ihm, zu behaupten, daß Gloster ermordet ward; und er hätte wohl auch ein Idiot sein müssen, wenn er hätte annehmen können, daß die so zugerichtete Leiche am Herzschlag gestorben. — Fortan aber werde ich mich, wenn ich einmal einen Menschen in seinem Bette tot und mit einer von einem Arthieb herrührenden Kopfwunde liegen sehe und daraus

schließe, daß der arme Teufel umgebracht worden, für einen „Fachmann in der gerichtlichen Medizin“ halten.

Hören wir weiter.

„Ein merkwürdiges Beispiel der in den Shaksperischen Dramen zu findenden Vertrautheit sogar mit den mindest bemerkten (!) Tatsachen der Wissenschaft, das unsres Wissens den Kritikern (!) bisher entgangen ist, dürfte hier mit Fug angeführt werden: In „Michael Strogoff“ läßt Jules Verne den Helden in die Hände von Feinden fallen, welche ihn zur Blendung verurteilen. Die Strafe soll mit einem glühenden Eisen vollzogen werden, allein Michael erblickt seine Mutter, seine Augen überströmen von Tränen, die Glut des Eisens wird dadurch neutralisiert und vermag die Sehkraft nicht zu zerstören. Ebenso sagt Artur im „König Johann“ zu Hubert:

„Das Eisen selbst, obwohl in roter Glut,
Genah't den Augen, tränke meine Tränen
Und löschte seine feurige Entrüstung.“ —

In der That, man weiß nicht, ob der Autor hier ernsthaft seine Sache vorträgt, oder ob er uns zum besten halten will. Ein zwar übertriebenes, aber immerhin poetisches Bild, das mit „Tatsachen der Wissenschaft“ und noch obenein solchen, die Herr Verne für seine „Dichtungen“ verwertet, absolut nichts zu schaffen hat, wird hier ganz einfach herbeigezerrt, um als ein Beweis für den wissenschaftlichen Tieffinn des großen Dichters zu dienen, der sogar 300 Jahre vor Jules Verne seine großartigen Entdeckungen machte!

Man glaube jedoch nicht, daß die Beweise für die Gelehrsamkeit und die Seherbegabung Shaksperes schon erschöpft seien!

„Wer diese Dramen eingehend studiert, der erstaunt entweder über den Reichtum an genauer Kenntniß selbst der kleinsten Züge aller der Länder und Örtlichkeiten, in denen die Handlung vor sich geht, oder er begreift die Schlüsse, die man daraus ziehen kann. Denn während auf die jedem Schulknaben bekannten Tatsachen meistens keine Rücksicht genommen wird*), sind die zufälligsten, gleich-

*) So z. B. fragt Bassanio im „Kaufmann“ (III. 2), ob auch die Unternehmung des Antonio nach Mexico fehlgeschlagen sei — obschon er als Venezianer wissen mußte, daß seine Landsleute keinen Handel mit Mexico trieben.

gütigsten und unbeachtetsten Einzelheiten italienischer Zustände so geläufig geschildert, daß man das Phänomen unmöglich übersehen kann.“

Man ist nun gespannt auf diese merkwürdigen „Einzelheiten“ — hier sind sie:

1. Portia sendet Balthasar nach Padua und „bestellt ihn an die gemeine Fähre, die nach Venedig schifft“.

2. Es kommen zwei Personen Namens Gobbo im „Kaufmann von Venedig“ vor.

3. Othello führt Desdemona „zum Schützen“.

4. In den „Veronesern“ wird gesagt, Valentin solle sich in Verona nach Mailand einschiffen. (Da uns dieses aber ein wenig sonderbar vorkommt, so hat ein deutscher Gelehrter zu entdecken verstanden, daß Mailand und Verona im 16. Jahrhundert durch einen Kanal mit einander verbunden gewesen. — Warum auch nicht! Es ist nur schade, daß er aus Mangel an Benutzung, da die Kosten für ihn doch nicht allein von Valentins Fährgehalt gedeckt werden konnten, wieder zugeschüttet worden ist!)

5. In der „Widerspänstigen“ wird der Name „Baptista“ als Frauenname gebraucht, und ein deutscher Gelehrter hat es dahin gebracht, daß dieser Männernamen in Italien wirklich zuweilen (offenbar Shakspeare zu liebe!) als Frauenname gebraucht wird.

Das sind die phänomenalen Einzelheiten, denen eine vollkommene Unkenntnis in allen entscheidenden, „jedem Schulknaben geläufigen“ Eigentümlichkeiten der Lokalitäten gegenübersteht, und die den Beweis liefern sollen, daß der merkwürdige Schöpfer dieser Dramen „Alles was er sah, mit mikroskopischer Genauigkeit in sich aufgenommen habe“!*)

Doch das reicht noch Alles nicht aus. Dieser Riesengeist soll auch die größte technische, naturwissenschaftliche und „geheime“ Gelehrsamkeit in seine Werke verwebt haben. Und zwar besteht die „technische Gelehrsamkeit“ darin, daß er gelegentlich einige technische Ausdrücke des Buchdruckergerwerbes anbringt, auch zuweilen von „Punkt“

Wenn diese Tatsache nun auch nicht gerade „jedem Schulknaben“ bekannt sein mochte, so hätte doch der allwissende Dichter es immerhin wissen können.

*) und dennoch wagte F. v. Liebig die Behauptung, daß „das treue, sinnliche Wahrnehmungsvermögen bei Bacon ganz unentwickelt gewesen“ sei!

und „Komma“, von „Büchern mit rotem Druck“ und sogar einmal von einem „Titelblatt“ spricht! (Ich meinerseits halte jetzt gerade daran fest, daß der Stratford die Dramen verfaßt haben muß; denn Brutus sagt ausdrücklich:

„Laßt Opferer uns sein, nicht Schlächter, Cassius!“

und er konnte das nur sagen, weil er das Geschöpf eines Dichters war, der in Stratford offenbar das Fleischerhandwerk gründlich studiert und nachweislich Kälber abgestochen hatte!)

Noch hervorstechender ist seine „naturwissenschaftliche Gelehrsamkeit“. Oder wer staunte nicht, wenn er Zettel, den Weber, von einer „rotbeinigen Biene auf einem Distelkopf“ und Celia („Wie es euch gefällt“) von „Tauben, die ihre Jungen füttern“, sprechen hört? Wenn er von der „rottrippigen Hummel“, der „kleinen graurothigen Mücke“ hört? Wenn er vernimmt, daß „Narren den Ehemännern gleichen, wie Strömlinge den Häringen — der Ehemann ist der größere“?! Wer könnte sich der Bewunderung enthalten, wenn die Worte an sein Ohr dringen: „sieh, wie Beatrice, gleich dem Kibiz, dicht am Boden läuft, um unsre Unterhaltung zu hören?“ (Hier ist aber offenbar die „dicht am Boden laufende Beatrice“ viel merkwürdiger, als die allerdings von größter Gelehrsamkeit zeugende Hinweisung auf den Kibiz.)

Ist es noch nötig, nach diesen Proben auf größere, stärkere Beweise zu fahnden? Finden wir es nicht für selbstverständlich, daß dieser Naturkundige auch darüber unterrichtet ist, daß „die Grasmücke den jungen Kukuk so lange füttert, bis ihr von ihm der Kopf abgebissen wird“? Daß er eine seiner lebensvollen Personen sagen läßt: „Ich hielt diese Lerche für eine Ammer?“ Daß der gelehrte Dichter von dem „Amselhahn, so schwarz von Farbe“, sogar von der „Drossel mit ihrem echten Gesang“ (offenbar gab es unter den Vögeln des Shakspeare-Zeitalters auch „Talmi-Sänger“*) zu erzählen weiß, gleich als wären das Kleinigkeiten, die man nur so aus dem Ärmel schüttelt?

Aber man glaube nicht, daß seine Gelehrsamkeit sich nur auf die

*) Ich will hier übrigens anmerken, daß Eduard v. Hartmann den „echten Gesang“ der Drossel mir gegenüber in Schutz genommen hat; er meinte, daß hier der natürliche Gesang im Gegensatz zum eingelernten gemeint sein könne.

Zoologie beschränkte; seine Kenntnisse in der Botanik sind wahrlich nicht geringer, wie würde er sonst seine liebliche Perbita von „gelben Narzissen, die vor der Schwalbe kommen und mit Duft die Märzenwinde schwängern“ haben sprechen lassen? (Ich füge hier noch hinzu, daß auch einmal von den Ringelblumen die Rede ist, die zu Bette gehn und weinend wieder aufstehn mit der Sonne.) Aber all' Dieses wird überboten durch seine „geheime Gelehrsamkeit“. Er weiß nicht nur, daß des Windhunds Maul „pact“, sondern auch, daß die Forelle „mit Rißeln gefangen werden muß“ — natürlich nur, wenn sie still hält, um sich rißeln zu lassen! Und ich wette darauf, daß noch viele gleichwertige Proben sich werden finden lassen. Seufzt doch auch die schöne Cleopatra, als sie den halbtoten Antonius zu sich in die Höhe ziehen will (der Leser kennt die berühmte Situation!): „Wie schwer du bist, Geliebter!“ und erklärt dies nicht etwa dadurch, daß sie an den zu Shakespeares Zeit sehr bekannten Gewichtsunterschied zwischen einem toten und einem lebenden Fisch erinnert, sondern durch die tiefsinnige Betrachtung: „All unsre Stärke ging in Schwermut unter; das mehrt die Last“! Woher hätte sie das haben können, wenn der gelehrte Dichter es ihr nicht würde zugesteckt haben!

Als wenn an Alledem nicht mehr als genug wäre, um uns die Überzeugung beizubringen, daß diese Werke, „aus denen man, wenn auch alle Künste und Wissenschaften verloren gingen, sie alle wiedererlangen könnte“*), nicht von dem ungebildeten Stratford, dem praktischen Theaterdirektor, der zu gut wußte, daß „sein Publikum keine wissenschaftlichen Abhandlungen verlangte“, herrühren können, sondern einzig und allein von dem Philosophen Bacon von Verulam, dem es „für seine großen Zwecke“ von Wichtigkeit war, die bewunderungswürdigen Resultate seiner Forschungen auf diese Weise an den Mann zu bringen! Aber Lord Campbell soll erklärt haben, daß auch gegen Shakespeares Gesetzkunde, so vielfach er dieselbe auch anwende, „kein Tadel, kein Irrtum geltend zu machen sei“; während Morgan selbst einmal die Frage aufwerfen muß: „Wie erklären wir uns die offenkundigen auffallenden Verletzungen fundamentaler Rechtsgrundsätze? Wie konnte ein englischer Jurist jede einzelne Entscheidung Porzias zu dem

*) Whalley.

genauen Gegenteil von dem machen, was das englische Recht in Shylocks Fall vorschrieb und noch heute vorschreibt?" Und selbst wenn man das „benezianische Recht“ herauskehren wollte, so müßte man doch sagen, daß es „nicht im Widerspruch mit den unvergänglichen Grundlagen des Rechts“ stehe. So fühlt sich denn der Jurist Morgan unwillkürlich zu der Behauptung getrieben, „daß derartige Ideen von Recht und Gerechtigkeit niemals jemand einleuchtend erschienen, der nur einen Blick in ein juristisches Elementarbuch getan“. Trotz alledem führt Morgan den englischen Oberrichter und Lord als Autorität für die Behauptung an, daß Shakspeare ein gelehrter Jurist gewesen sein müsse (wofür übrigens, wie zugegeben werden muß, einige Einzelheiten in den Dramen, namentlich im „Hamlet“ zu sprechen scheinen)! Ja, dieser Dichter war nicht nur „ein Rechtskundiger, ein Arzt, ein Physiker, Chemiker, Botaniker, ein Erforscher des klassischen Altertums, ein Beobachter des Lebens und der Sitten seiner Zeitgenossen, ein Geschichtsschreiber, ein Bibelfenner (denn Bischof Wadsworth hat nachgewiesen, daß er auch die Bibel gelesen haben muß) und Buchdrucker“; er soll sogar „nach Ulrici“ zu einem „ganz ungewöhnlichen Grade Verständnis von der Theorie der Musik und die Fähigkeit darüber zu urteilen“ besessen haben.

Und wie beweist er das?

In aller Kürze. Er läßt nämlich Julia in den „Veronesern“ von einem „Baß-Refrain“, von einem „Schrei-Discant“ und sogar von einer „Mittelstimme“ sprechen! Aber der gründliche Ulrici häuft noch einen zweiten Beweis hinzu, den Morgan leider verschweigt, er weist auch auf das Sonett „Wenn sich Musik und Poesie verbinden“ hin, um seine Behauptung zu unterstützen, daß Shakspeare ein großer Musiker oder doch Musikfreund gewesen sein müsse; denn der Sänger sagt in diesem Gedicht: „Du liebst Musik (das heißt, seine Geliebte liebt sie), ich liebe Poesie.“ Wenn der Dichter dieser Strophe sich als einen der vielen Autoren bekennen wollte, welche Musik nicht lieben, so hätte er es nicht deutlicher aussprechen können. Aber was kümmert sich ein gründlicher Shakspeare-Gelehrter darum; das Wort „Musik“ kommt zweimal in dem Gedicht vor, Beweis genug, daß u. s. w.

Nach alle Diesem ist wohl die voller Begeisterung ausgerufenen Frage Morgans: „Giebt es überhaupt Etwas, das William Shaf-

Shakespeare nicht wußte?!" berechtigt. Hat sich doch sogar für die berüchtigte und obenein von dem verleumderischen Greene*) entlehnte „böhmische Meeresküste“ eine „unbekannte Autorität“ gefunden, die gründlichst nachgewiesen, daß Böhmen einst Provinzen am adriatischen Meere besaßen; sodaß Shakespeare nicht nur kein Plagiat begangen, sondern „wie gewöhnlich wußte, was erst die scharfsinnige Forschung der letzten Jahrhunderte seitdem ermittelt hat“.

Morgan hat also vollkommen recht, wenn er anstaunt, was anzustauen ist; und er ist zudem auch nicht der Erste, der seinen Shakespeare (oder vielmehr seinen Bacon) zum gelehrten Forscher**) gemacht hat. Auch ein so belesener Gelehrter, wie der verstorbene Dramatiker J. L. Klein, behauptete: „Wenn gründliche Quellenstudien, wenn eine zweckmäßige Benutzung solcher Quellen den Fachgelehrten kennzeichnet, so muß Shakespeare als umfassendster und tiefbelesendster Forscher, als einer der größten Fachgelehrten seiner Zeit gepriesen und, wie er der größte Bühnendichter aller Zeiten war, auch als der gelehrteste anerkannt werden.“

Es ist bei Alledem nur das Üble, daß wir, wenn die Baconianer wirklich recht haben sollen, annehmen müssen, daß der Mann, welcher, sobald er seine wissenschaftlichen Bücher schrieb, heillos stunkerte, gerade so kolossal penibel wurde, wenn er seine Kunstwerke schrieb; daß er dort mit stumpfsinnigstem Eifer sich gegen Alles kehrte, was nicht auf dem alten Standpunkt verharrte, keinen Blick hatte für die zukunftsreichen Entdeckungen und Leistungen seiner Zeit — und hier plötzlich zum heilsichtigsten Propheten wurde, wie wir es erlebt haben.

Sollte man übrigens durch derartige Erwägungen in Unruhe gestürzt werden und zweifeln, daß diese Dramen nur von einem Gelehrten herrühren können, so weist Morgan zu guter Letzt noch auf eine Stelle im „Timon“ (dieses „Rätsel“, das den Herausgebern, Auslegern und Kritikern viel Kopfbrechens gemacht hat und doch keineswegs befriedigend

*) Greene nannte bekanntlich in seinem Ärger den erfolgreichen Stratford die „eitle Krähe, die sich mit fremden Federn schmückt“.

**) Obwohl J. v. Liebig nachgewiesen, daß Bacon gar nicht „geforscht“ hat, wenn man die „Durchforschung“ von Büchern seiner Zeitgenossen und älterer Autoren nicht dafür will gelten lassen.

gelöst ist“*) hin und sagt: „Diese Stelle und tausend ähnliche sind nur Abschweifungen, haben gar nichts mit der Handlung, worin sie vorkommen, zu tun, und sind auch im übrigen nicht der Rolle derer, welche sie sprechen (soll wohl heißen, dem Charakter derer zc.) angemessen. Ein Gelehrter mochte nicht imstande gewesen sein, sie auszulassen.“

Aber wo bleibt dann der Künstler?! so werden die Bewunderer Shakespeeres entsetzt ausrufen. Wie können „die durch und durch lebendigen Personen des Shaksperischen Dramas**) Worte und Sätze sprechen, die „ihrem Charakter nicht angemessen“ sind?

Doch Herr Morgan bekümmert sich, wie alle Baconianer, zunächst um den „Gelehrten“ und beschwichtigt alle Unbefriedigten mit der gelegentlichen Versicherung, daß dieser „gewaltigste Genius, den die Erde je getragen,“ ein „unübertrefflicher Philosoph und unvergleichlicher Dichter“ sei — sodaß denn alle Teile zufrieden sein können. —

In der That, wenn man nicht sähe, daß es den Vertretern der „Bacon-Theorie“ um ihre Ausführungen heiligster Ernst ist, so könnte man fast versucht sein, anzunehmen, daß sie (die zum großen Teil Juristen und ohne Zweifel aufgeweckte Köpfe sind) es darauf angelegt haben, auf einem Umwege, mit bewunderungswürdiger Feinheit an der Zerbröckelung des Götterbildes, vor dem die Welt in frommer Andacht versunken ist, zu arbeiten. —

Dies wären die Bedenken, welche ich gegen einzelne Beweisführungen der Baconianer glaubte erheben zu müssen. Hiermit ist natürlich weder nach der einen noch nach der andern Seite etwas bewiesen; denn ein großer Dichter braucht noch lange kein Gelehrter zu sein; und jene Gerichtsscene im ‚Kaufmann von Venedig‘ ist deshalb nicht weniger bewunderungswürdig, weil wir zugeben müssen, daß ihre juristische Voraussetzung unhaltbar ist. Es fragt sich nur, ob die Baconianer, selbst wenn sie am Ende bis zu einem gewissen Grade recht behalten sollten (denn einzelne ihrer Beweise sind allerdings sehr belastend; so namentlich der Lapsus, der sich sowohl bei Shakspeare als bei Bacon befindet, daß Aristoteles die Moralphilosophie als für junge Leute untauglich erklärt habe, während Aristoteles von der

*) Ulrici.

**) Bogumil Goltz.

politischen Philosophie spricht; und durch den sich auch die „Gründlichkeit“ des betreffenden Autors wieder glänzend bewährt), mit ihrem Erfolge sehr zufrieden sein dürften. Von Shakspeare wissen wir wenigstens nichts, was auf seinen Charakter ein schlechtes Licht werfen könnte, während von Bacon's gemeinem Charakter alle Steine reden — und ich muß gestehen, daß es auch für mich etwas Unbegreifliches behält, wie gerade dieser Bacon in seinen Dramen nicht nur ein großer Künstler und Gelehrter, sondern auch ein großer Sittenlehrer gewesen sein soll. Der Mann muß offenbar zwei Seelen im Leibe gehabt haben.

Ich möchte jetzt nur noch ein Wort über die Behauptung der andern Shakspeare-Reher sagen, welche eine Autorschaft von Mehren oder doch annehmen, daß Bacon zwar die „dramatischen Dialoge“ geliefert, Shakspeare aber dieses Material dann zu „Theaterstücken“ verarbeitet habe.

Bekanntlich erklärte Theobald schon 1733, daß es Stellen in den Dramen gebe, „welche über allen Zweifel beweisen, daß mehr als eine Hand sie hervorgebracht“; und nach ihm haben es auch andere behauptet.

Daraus hat sich denn neben der „Bacon-Theorie“ noch eine „Neue Theorie“ und eine „Theorie der Herausgeberschaft“ entwickelt.

Die Vertreter dieser zwei neueren Theorien scheinen aber in ihrer Unbefangenheit gar nicht zu sehen, daß sie im Begriff sind, das größte Unheil anzurichten.

Es kann und darf sich nämlich in der vorliegenden, die gebildete Welt bewegenden Frage gar nicht darum handeln, ob sich in diesen bewunderten Kunstwerken einige tiefsinnige Bemerkungen, einige bedeutende Scenen oder „Dialoge“ vorfinden, sondern ob diese Werke wirklich „Werke“ sind, d. h.: planvoll durchdachte, mit überlegener, alle Schwierigkeiten überwindender Kunst zweckvoll ausgeführte Dramen. Solche Werke aber können unter allen Umständen nur aus einem Geiste hervorgehen; sowie wir annehmen oder auch nur anzunehmen uns veranlaßt fühlen, daß diese Dramen von Mehren, wenn auch nur von Zweien verfaßt worden sind, so fällt das ganze, vielbewunderte Gebilde in Trümmer. Die schönsten Dialoge bleiben eben nur Dialoge und können nicht durch die Verarbeitung eines trivialen Praktikers zu Dramen umgebildet werden, vor denen wir als vor Wundern der

Kunst anbetend stehen sollen. Es hilft nichts, über das aut — aut kommen wir nicht hinweg, gleichviel ob der eine nun Shakspeare oder Bacon gewesen ist.

In dieser Beziehung beweisen sich die Anhänger Shakspeares als besonnene Leute, die da wissen, worauf es bei einem Kunstwerk ankommt; sie sind daher nicht nur berechtigt, sondern auch verpflichtet, an der Einheit Shakspeares festzuhalten, wenn sie die Größe der fraglichen Werke nicht in Frage gestellt sehen wollen.

Aber jene Reher haben auch in Wahrheit die merkwürdigsten Vorstellungen davon, was ein Drama ist und wie es zustande kommt. Hören wir, was Herr Morgan (der kein strenger Baconianer ist) uns hierüber zu erzählen weiß:

„Die Shakspeare-Dramen wurden geschrieben, wie man in unsern Tagen Dramen zu schreiben pflegt (die ganze gebildete Welt, namentlich in Deutschland, wartet auf den seltenen Vogel, der uns „Dramen“ zu schenken vermöchte, die wenigstens den Shakspeare'schen ebenbürtig wären, und wir erfahren hier, daß man „in unsern Tagen Dramen zu schreiben pflegt!“): man wählt als Stoff eine Fabel zc. gestaltet sie dialogisch und läßt das Erzeugnis von einem oder mehreren Mitarbeitern ergänzen und bessern; bei der ersten Leseprobe wird das Stück nochmals beschnitten oder erweitert, hierauf werden die Rollen ausgeschrieben und lokale oder persönliche Anspielungen, Witze und Einfälle am Rande derselben beigefügt. — Dies ist im allgemeinen die Geschichte jedes Theaterstücks.“

Die Geschichte wenn auch nicht „jedes“ so doch vieler „Theaterstücke“ ist freilich so. Aber weiß Herr Morgan nicht, daß ein „Theaterstück“ mit einem „Drama“ gar nichts gemeinsam hat, als etwa die ungefähre äußere „Brettergerechtigkeit“, wie Laube es nennt? Kann er sich Werke wie den „Egmont“, „Tasso“, „Faust“, „Wallenstein“, „Prinz von Homburg“, den „Richter von Salamea“, die „Maria Stuart“ und „Donna Diana“ als von Mehrern geschaffen denken? Könnte er mir eine Stelle in diesen Werken anführen, die auch nur von ferne argwöhnen ließe, daß die Dichter, welche als ihre Urheber gelten, sie nicht allein geschrieben? — Die Einheit der Urheberschaft ist so unbedingt notwendig für die Gestaltung eines Kunstwerkes, daß selbst, wenn ein Dramatiker bei der Arbeit Rücksicht auf die Vorschläge

eines Freundes oder erfahrenen Mannes nehmen wollte, er nur dann einen Gewinn dabei haben kann, wenn er das ihm von außen Entgegengebrachte vollständig in sich aufnimmt, es in seine Konzeption sozusagen hineinwachsen läßt, sodaß das Fremde durch diesen schöpferischen Vorgang erst sein Eigentum wird. Wie will sich Herr Morgan also mit seinem „gewaltigsten der großen Dichter“ hier herausretten?

Doch Herr Morgan behauptet noch mehr: „Wie ein routinierter Theaterdirektor unserer Zeit aus den Scheffeln voll handschriftlicher Dramen (!), welche ihm von eiteln Dilettanten eingereicht werden, die paar Bissen heraus sucht, die er schmachhaft für seine Bühne erachtet und sie an einen Faden von eigener und fremder Machte anreißt, um dann das Produkt seinen Zuschauern vorzusetzen, so giebt es keinen vernünftigen Grund, zu bezweifeln, daß Shakspeare ähnlich verfahren habe Sobald diese Duzende von Manuskripten (von verschiedenen adeligen Herren herrührend, in deren Gesellschaft sich vielleicht auch ein armer, junger Gelehrter Namens Bacon befand) einliefen, überlas der Herr Direktor Shakspeare dieselben, nahm hier eine Scene, dort einen Akt heraus, beschchnitt sie nach Belieben, machte dies „wirksam“ für den Komiker, jenes für den „Alten“, stuzte die Liebesgeschichte zu, machte die ganze Beschaffenheit und den Humor des Stückes praktikabel und strich alles, was schaal, platt und unbrauchbar aus der Dilettanten Hand kam. Mit andern Worten: er war nicht der Verfasser, sondern nur der Redakteur!, Zustuzer oder Mitarbeiter der Dramen.“

Und auf diese Weise entstanden dann „diese Dramen voll Macht und Majestät und Glanz, mit ihrer philosophischen Weisheit, mit ihrer Leidenschaft und Poesie“!!

Das sind sie auch, trotz der offenbar von Shakspeare herrührenden „Plumpheiten“, die man nach Herrn Morgans Meinung beliebig ausmerzen oder beibehalten kann, da sie an sich die „eigentlichen Dichtungen“ nicht berühren. Was nun zu den „Dichtungen“ zu rechnen ist, dürfte schwer festzustellen sein; wenn Herr Morgan aber die „Dramen“ näher kannte, so würde er finden, daß ohne diese „Plumpheiten“ und „groben Verstöße eines ungebildeten Theaterpraktikers“ die bewunderten Stücke kaum zur Hälfte übrig bleiben würden, daß sie so fest zum „Ganzen“ gehören, daß so gut wie Alles in sich zusammenstürzen müßte, wenn sie fortgenommen würden, und daß deshalb auch die einsichtigen

Kritiker nie daran gezweifelt haben, daß Weizen und etwaige Spreu von dem Einen Shakspeare herrühren müssen.

Übrigens behauptet Herr Morgan, der nicht immer auf einer Seite weiß, was er auf einer vorhergehenden gesagt hat, selbst einmal ins Blaue hinein: „es findet sich in den Dramen nirgends eine Lücke zur Einfügung neuer Auftritte, nirgends eine unpraktikable Situation, ein Dialog mit zu viel oder zu wenig Handlung, oder eine noch so unbedeutende Verletzung der theatralischen Perspektive.“

Und dennoch kann man aus ihnen beliebige Stücke herausnehmen, „ohne sie zu verletzen!“

Fürwahr, ich muß mich immer aufs neue fragen, was gewisse, leider nur zu zahlreiche Autoren eigentlich tun, wenn sie ihre Bücher schreiben?! —

Die Anhänger der neuen Theorien könnten nun zwar darauf hinweisen, daß auch viele Gemälde der größten Maler von mehreren Händen gemalt worden sind, und daß deshalb wohl auch die Shakspeare-Dramen bleiben was sie sind, wenn sie selbst von einem Duzend von Autoren herrührten. Aber zunächst haben wir nie davon gehört, daß Michelangelo wenn er sich von Sebastian del Piombo, daß Raphael, wenn er sich von seinen Schülern „helfen“ ließ, daß diese Künstler ihre Mitarbeiter nur so draufzu malen ließen, daß sie sie nicht in den Dienst ihrer Absichten stellten. Was sie jenen Mitarbeitern übertrugen, beschränkte sich auf die Ausführung von Einzelheiten, und wenn sie vielleicht dort und hier das Bild eines Andern überfeinten, sodaß es für ihr Werk gelten konnte, so war es eben der umgekehrte Fall, wie er bei Shakspeare vorliegen soll; sie legten ihre Künstlerhand an ein geringeres Werk, aber ließen nicht eine Arbeit ihres Pinsels von einem Weißbinder „salonfähig“ machen. Und selbst wenn wir bei einzelnen großen Niederländern das Zusammengesetzte der Arbeit erkennen, wenn Landschaftler und Tiermaler sich zusammentaten, wie die Herren Erdmann und Chatrian, oder die Gebrüder Goncourt; so würde das zunächst nur beweisen, daß es in allen Kunstgattungen bis zu einem gewissen, unter Umständen hohen Grade möglich ist, eine Arbeitsteilung stattfinden zu lassen, oder daß vielleicht die Malerei, weil sie, wie alle „bildenden Künste“, tief im Kunsthandwerk wurzelt, ein handwerksmäßiges Arbeiten ertragen kann. Nun aber läßt sich der Wert eines Menschenwerkes immer danach abschätzen, wie es ent-

standen ist. Gerade der eine Meister macht sein einziges Werk zu dem Kleinod, das die Welt, freilich in den meisten Fällen nur die „Nachwelt“, eifersüchtig hegt. Viele Hände können Vieles bewirken; wir leben in einer Zeit, wo sie sogar Tunnels durch ganze Gebirge graben — aber je größer die Triumphe werden, welche die Arbeit unzähliger Hände feiert, um so kostbarer werden auch die Werke, welche der Mühe von Millionen spotten, welche eben nur der einzelne Künstler und Genius gerade so zu schaffen vermag; um so größer ist die Bewunderung, mit der wir zu den großen Künstlern, den Kronen der Majestät: Menschheit, hinausblicken. Wenn also große Werke der Malerei sich sollten in gemeinsamer Arbeit herstellen lassen, so würde das nur beweisen, daß sie an und für sich leichter herzustellen sind, daß das Maltalent überhaupt ein weit verbreitetes Talent ist.

In der That, was für eine Fülle von Meistern allerersten Ranges haben einzelne Nationen aufzuweisen — und wie würden wir in Berlegenheit geraten, wenn wir nur den Auserwähltesten, den Raphael, Michelangelo, Lionardo, Giorgone, Tizian, Veronese, Correggio, Murillo, Velasquez, Rubens, Rembrandt, Van Dyck, Holbein, Dürer, einen Dramatiker zum Genossen geben wollten.

Wenn wir die leuchtenden Spitzen der Weltliteratur (soweit das Drama in Frage kommt) zählen, was kommt zusammen?

Calderon, Moreto (aber wie dürstig ist das, was wir von ihnen noch gelten lassen im Verhältnis zu der kaum übersehbaren und kostbaren Masse dessen, was die meisten großen Maler allein geschaffen haben!), Molière, Corneille, Racine, Shakespeare, Goethe, Schiller, von Kleist und vielleicht noch Grillparzer (obwohl dieser sich selbst für einen Dramatiker zweiten Ranges hielt).

Und dennoch, wenn wir ganz strenge sein wollen, so nennen wir eigentlich nur Shakespeare „den Dramatiker“, weil wir bei allen andern, namentlich bei den Deutschen, die wir Deutsche genauer kennen, mit denen wir sozusagen aufwachsen, so viel vermissen; weil wir fühlen, daß es beim Drama wohl auf etwas ganz Besonderes ankommt, von dem wir uns nur noch keine klare Vorstellung machen können, und was die Gelehrten, die in das Geheimnis tiefer eingedrungen sind als wir, glücklicherweise wenigstens in dem Einen vorgefunden zu haben behaupten.

Dort eine Fülle, die nur an die verschwenderische Pracht spanischer, slavischer und deutscher Lyrik zu messen ist — hier eine Dürftigkeit, die wir uns, trotz aller Bewunderung für die einzelnen Werke, nicht verhehlen können.

Und dieses allerseltenste Kunstwerk sollte so entstanden sein, wie man „für gewöhnlich Dramen zu schreiben pflegt“!

Und „der Wurm des Zweifels nagt sie nicht“*) — wenigstens nicht in Beziehung auf ihre geistreiche Theorie.

Doch wieviel auch hier gegen die etwas dilettantische Manier dieser englischen und amerikanischen Anti-Shakspereianer einzuwenden ist, wie sehr man über die klaffenden Widersprüche in den Ausführungen der Herren zuweilen den Kopf schütteln mag (so behaupten sie einmal, daß diese Dramen gar nicht aufgeführt sein können, während doch andererseits Burbadge tatsächlich den Shylock und Hamlet gespielt hat und Shakspeare die „Scheffel voll handschriftlicher Dramen“ zugestuft und aufgeführt haben und dadurch zu Reichtum gelangt sein soll!), so wird man doch nicht umhin können, das von ihnen gelieferte sachliche Material, von dem sie nur nicht immer den richtigen Gebrauch zu machen wissen, sehr ernstlich zu prüfen, und den Männern für ihre Bemühungen dankbar zu sein; denn es ist allemal schon ein großes Verdienst, wenn man der unangefochtenen Bejahung eine Verneinung entgegenzustellen wagt, sodaß durch diese Gegensätze eine Bewegung geschaffen wird. Bewegung aber ist Kraft, und die Kraft bewirkt immer etwas, wenn sie auch zu zerstören scheint.

Aus diesem Grunde sollte Deutschland, das England und Amerika seinen Shakspeare-Enthusiasmus geschenkt hat, nicht das skeptische Geschenk von jenseits des Kanals und Ozeans hohnlachend zurückweisen — zum wenigsten können denkende Menschen auch aus den Irrtümern ihrer Gegner lernen, aus ihnen wichtige Gesichtspunkte zu gewinnen versuchen.

„Neue Maßmaßungen über Dinge sollen die Gelehrten immer mit Dank annehmen, wenn sie nur einige Vernunft bei sich haben; ein anderer Kopf hat zuweilen nichts nötig, um eine wichtige Entdeckung zu machen, als einen solchen Reiz“, sagt der weise Lichtenberg; und man sollte sich's immer gesagt sein lassen.

*) Lichtenberg.



**THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW**

**AN INITIAL FINE OF 25 CENTS
WILL BE ASSESSED FOR FAILURE TO RETURN
THIS BOOK ON THE DATE DUE. THE PENALTY
WILL INCREASE TO 50 CENTS ON THE FOURTH
DAY AND TO \$1.00 ON THE SEVENTH DAY
OVERDUE.**

DEC 13 1940...

LD 21-100m-7,'40(6936s)

YB 11481

Reichel
161226

